

مجلة الفكر والفن المعاصر

لقاترة

العدد (١٢٠) نوفمبر ١٩٩٢

المواجهات الزلازل : من الطبيعة إلى المجتمع
الفصول والغايات مستقبل الماركسية في مصر
المراجعات القانون المدني بعد نصف قرن
الإيقاعات والرهجاء النص الكامل لمسرحية [الزهرة والجنزير]
المحاورات لويس عوض: لماذا لم أنشر [محاكمة ايزيس]؟



لوحة الغلاف الأول
أنا ... والقلم

مكتبة

للقائفة

مجلة للفكر والعلوم المعاصرة

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٢٠) نوفمبر ١٩٩٢

الثمن في مصر : جنيه واحد :

الثمن في الخارج :

الكويت ٧٥٠ فلسا - قطر ١٠ ريالات - البحرين ١٠٠٠ فلس - سوريا ٦٠ ليرة -
لبنان ٢٠٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ فلسا - السعودية ١٠ ريال - السودان ٢٢٥ ق -
تونس ٢٢٥٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٢٠ درهم - اليمن ٥٠ ريال -
ليبيا ٨٠ دينار - الإمارات ١٠ درهم - سلطنة عمان ٦٠٠٠ بيزه - غزة والضفة
والقدس ١٢٥ سنت - لندن ٢٠٠ پنس - الولايات المتحدة ١٠ دولار .

الإشتراكات في مصر :

عن سنة (١٢) عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

الإشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢) عددا ١٤ دولارا للأفراد ، ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف
البريد (البلاد العربية ٦ دولارات - أمريكا وأوروبا ١٨ دولارا) .

العنوان : مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة ١١١٧ كورنيش

النيل - فاكس 754213 . ت / ٧٤٩٤٥٥

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفنى

حلمى التونى

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا

للمجلة ، وتعبّر عن آراء أصحابها .

المراسلات باسم رئيس التحرير .

المواصفات ٩

الفصول والغايات ٢٥

المراجعات ٦٥

الإيقات والروى ١٠١

المحاورات ١٢٢

الاشارات والتنبيهات ١٦١

فأ

هناك وهم شائع بأن الثقافة هي الثقافة الأدبية ابداعاً ونقداً. وهناك حقيقة أخرى هي أن المواهب الأدبية في بلادنا تتزايد عاماً بعد عام. ومن حواصل الوهم والحقيقة معاً استخلص البعض أهمية أن تفسح القاهرة مجالاً أوسع للثقافة الأدبية.

في المقابل هناك احساس طاع بالحاجة إلى مجلة فكرية خالصة للعلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، لا علاقة لها بالأدب والفنون التي تفرغت لها منابر أخرى أكثر تخصصاً في الثقافة الأدبية. ويصل اصحاب هذا الرأي إلى حد الاقتراح بأن تمتنع « القاهرة » عن نشر القصة والشعر وبقيّة الأنواع الأدبية، وإن تمتنع أيضاً عن تغطية النشاط الأدبي في مصر والعالم بحيث تقتصر هذه التغطية بدورها على نشاط الفكر العلمي والفلسفي والسياسي. ووصل التطرف بهذا البعض إلى حد الاقتراح بإلغاء هذه التغطية كلها لتربح مساحتها المقالات والدراسات والملفات.

وبين الفريق القائل بتغليب المادة الأدبية، والفريق القائل بتغليب الفكر رفضت أسرة التحرير مبدأ الاختيار بينهما أو مبدأ الحلول الوسط.

قال أحد الزملاء إن تقاليد المجلة الثقافية في مصر والعالم العربي لم تعرف هذا التخصص الدقيق باستثناءات نادرة كمجلة « المقتطف » ومجلة « مصر المعاصرة » ومجلة « المسرح » ومجلة « فصول » ومجلة « القصة » ومجلة « الفنون الشعبية » ومجلة « علم النفس » ويسبب تخصص هذه المجلات فقد كان أغلبها فصلياً.

أما مجلات « التطور » و « المجلة الجديدة » و « الكاتب المصري » و « الهلال » و « المجلة » و « تراث الإنسانية » و « الطليعة » و « الكاتب » و « الآداب » و « اللبنيّة » و « الوحدة » و « الفكر العربي » وحتى اليوم في « أدب ونقد » و « ابداع » فإن الفكر يجاور الأدب والعلوم تؤاخي الإبداع. بل إن مجلة « الطليعة » التي كانت منبرا سياسياً خصصت ملحقاً أدبياً كبيراً للإبداع والنقد الأدبي. وليس هذا مقصوراً على مصر والعالم العربي فقط، فإن الكثير من مجلات العالم الثقافية الرفيعة المستوى تسلك السبيل نفسه، ليس من قبيل التنوع وإنما من قبيل المعنى الواسع للثقافة.

وأضاف زميل آخر: ومع ذلك تبقى هناك فروق واضحة بين المجلة

الأدبية المتخصصة المجلة الفكرية، فالأولى من واجبتها ومن حق الأدباء والقراء عليها أن تفسح مجالاً أوسع على صفحاتها للإبداع الأدبي، بينما يتعين على المجلة الفكرية أن تفسح الحيز الأكبر للعلوم الطبيعية والإنسانية. كذلك تغطية النشاط الثقافي يجب أن تتميز المجلة الأدبية بالمتابعات الأدبية أكثر من غيرها، وإن تتميز المجلة الفكرية بالمتابعات العلمية الثقافية الأخرى.

وقال زميل ثالث إن الأهم في جميع الأحوال هو المشروع الذي يتبناه هذا المنبر أو ذاك، فليست المسألة مجموعة من المواد الأدبية أو العلمية، وإنما علاقة هذه المادة أو تلك بالمشروع المطروح حسب استراتيجية واضحة وتخطيط أقرب إلى الدقة.

لذلك نقول لأنصار « الأدب » أننا لن نتوقف عن نشر الإبداعات في مختلف الفنون الأدبية، ونقول لأنصار « الفكر » أننا لن نتوقف عن متابعة القضايا المسلحة على وطننا وعصرنا في إطار المشروع الذي يحققه انصاره من الفريقين ■

فأ

بطاقة الإنترنت

مثل إلا في الأحزاب الشيوعية التي غيرت أسماءها و« ثبتت » على مبادئها كأن شيئاً لم يتغير .

وحتى لا يستباح هذا الكلام إذا تعرض للتعميم ، فإن « الفكر » المقصود هنا ليس فكر الأفراد ، وإنما هو الفكر السائد على ميالك السلطة أو المعارضة ، فكر الدولة وفكر الأحزاب والتنظيمات المؤثرة على « المصالح » عبر التأثير في وعى أصحابها أو في وعى العام .

ونحن ندعو « انتظام » مجموعة من المبادئ أو المثل العليا أو التجارب أو الفروض النظرية بالتيارات الفكرية ، فهذا تيار ناصرى والآخر قومي والثالث إسلامي والرابع ليبرالى والخامس ماركسي ، وهكذا ولا نتوقف ، كخطوة أولى ، عند هذه التسميات التي كانت تتوالد عنها تلقائياً التصنيفات المشهورة إلى يمين ووسط ويسار أو إلى الرجعية والتقدمية وما إليها .

وقد عشنا وراينا أن أكثر الناس حرصاً على النموذج السوفياتي يوضعون في خانة اليمين والمحافظه والرجعية ، بينما الذين يدعون إلى اقتصاد السوق والحرية السياسية فهم اليساريون . وفي الغرب السياسى ترتبط التسمية دون تقييم بدائرة

أنه في أفضل التقديرات مجرد رد فعل على ما يجرى خارج ديارنا ، أو أنه نقد ذاتي للماضي بمنطق الماضي نفسه .

ليست هناك محاولة جادة لتغيير أدوات التفكير فضلاً عن استيعاب الواقع بمستوياته الوطنية والإقليمية والعالمية . والاستيعاب لا يعنى الموافقة أو الرضى فكلاهما من النتائج التالية للفهم والادراك . وهناك شك شديد في أن « استيعاباً » بهذا المعنى قد حدث . هناك حزن لدى البعض وغضب لدى البعض الآخر وشماتة لدى البعض الآخر . عواطف ساكنة أو عاتية تحجب الرؤية في الحالىين .

ومن اليسر القول بأننا عواطف المرص على المواقع أو المصالح ، فالآخرون يحرصون على مواقعهم ومصالحهم بالفكر الذى يعالج المتغيرات بأدوات جديدة تستوعب الواقع الجديد بفهم جديد . أما نحن في الأغلب الأعم فسلفيون حتى النخاع ، نتعدد الإيديولوجيات و« الماضى » كامن في رؤنا ، قومية كانت واشتراكية أو إسلامية . ليس الماضى حكراً على السلفية الدينية وحدها ، فالجميع ماضويون وما ضويتهم من القوة والثبات بحيث تحتوى الجديد وتخضعه لأدواتها ومنطقها ، وهى في ذلك بلا

قاييدو الفكر العربى في إحدى أكثر الفترات استقرازا لإعمال العقل ، وكأنه في حالة استرخاء مطمئن إلى ما سيكون ، حسناً أو سيئاً . يحرص هذا الفكر على الأدوات التي تريحه نتائجها ، فهو تبرر له الحسن والسيئ على السواء . لذلك فهو فكر يميل إلى « التمنى » أو اليأس ، بالتفاؤل والتشاؤم وبقية العواطف التي ترسخت في موازاة الإيديولوجيا التي « آمن » بها أو الحزب الذى انضم إليه .

في هذه الحال تساماً يفقد الفكر وظيفته كإبداع وكشف ، ويفقد مجرد مذكرات تفسيرية لسياسة الدولة أو سياسة الحزب المعارض .

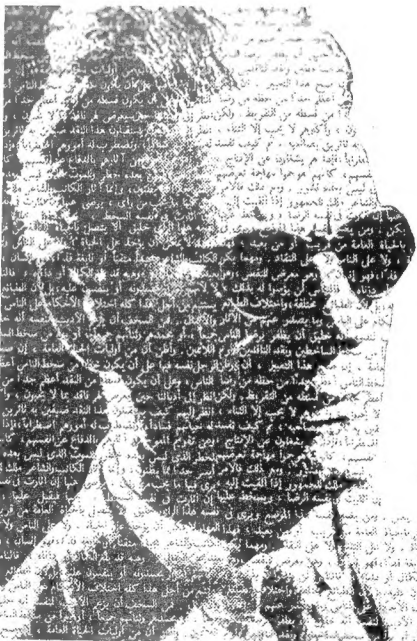
وربما كان ذلك ممكناً في مراحل الاستقرار و« المجد » القومى والانتصارات الكبرى . أما في مراحل الانكسار العميق ، جنباً إلى جنب مع المتغيرات العظمى التي نحياها ونموها ليل نهار ، فإن رفاة التفكير بالامانى أو الركون إلى اليأس أو رجح الغيب بالعواطف المستقرة تصبح من المحرمات إذا افقنا في لحظة وعى أو من العلامات الحزينة على « النهاية » إذا لم نفق .

وكل يوم يمضى حافلاً بالاختبارات الموجبة . فلا تكون النتيجة سوى أن فكرنا قد تجفف في الشعارات المعلقة ، أو

إلى المسد

تقبل

المصالح المندمجة في المبادئ ، فاليومين
لا يخشى هذا الوصف لأنه يدافع علنا في
برنامجه عن أكثر القوى الاجتماعية
هيمنة على الاقتصاد ومصاصي البلاد .
وتصل الدقة إلى حد تمييز يمين الوسط
عن يسار الوسط ، لأن أحدهما يعبر عن
مصالح مغايرة - إلى الدرجة ربما - عن
مصالح الآخر . واليسار الماركسي أو
الديموقراطي يرتبط في حياته اليومية
بمصالح « الكتلة التاريخية » من العمال
والفنيين والمزارعين والمثقفين عبر
التقنيات والروابط والاتصالات
والمنشآت والجامعات ، ليس من ذريعة
أو سبب يدعو لازدواجية الشعار
والفعل ، فالممارسة العملية في ضوء
الإعلام الساطع هي التي تحدد هوية
الحزب أو التيار أو المذهب السياسي
ولا يخشى هذا الحزب أو ذلك التيار
مؤثرات التقنية على علاقات الإنتاج أو
قواعد الاستهلاك ، ولا يخشى نتائج
الحرب والسلام وازدهار الأسواق
أو كسادها ، وميلاد فئات اجتماعية
جديدة لم تكن في الحسبان أو وفاة
أخرى . لا يعرفون معاناة الواقع ، بل
يستوعبونه بمعنى الفهم والادراك
والتكيف معه أو الانزواء ، وإذا ترك
الاستيعاب بصمته على الفكر فهم
يعلمون ذلك دون مواربة كما فعل الحزب



الشيوعي الفرنسي منذ عام ١٩٧٦ حينما هجر أطروحة «دكتاتورية البروليتاريا» من خوف، وحين كتب كازيو زعيم الحزب الشيوعي الإسباني العجوز كتابه «الشيوعية الأوروبية» متخلصاً من اللينينية دين جرز، وحين اصدر تولياناتي وثيقته الشهيرة وجرامشي في كراساته الأكثر شهرة، والتي ولدت مسيرة الحزب الشيوعي الإيطالي في عهد برلنجوير إلى الاشتراكية الديمقراطية دون اعتذار. وفي ضوء هذه المعاشاة الحارة للواقع من جهة واستيعاب حركته المعقدة من جهة أخرى، والتعامل مع نتائجه الفكرية مهما كانت بأقصى درجات الحرية من جهة ثالثة والحوار الواسع في العلن من جهة رابعة، يتطور الفكر من جيل إلى جيل وفي الجيل الواحد. ويتضاعف تأثيره، لال إطار النخبة الضيقة، بل على الأصعدة الوطنية والإنسانية بأسرها.

أما نحن فننضى في الطريق المضالهدا كله، فلا علاقة بين الفكر المعلن والمصالح الواقعية المعلنه أيضاً. وهذا الفكر نفسه، لو اعتبرناه حليماً، فإنه ينزعز كلياً عن الواقع العيني المباشر ويتقلب في أطراف جامدة للحفظ من أي «انحراف» أو «مراجعة» تستحيل من المقدسات المحرمة «توليئاته» بأي اجتهاد أو تأويل.

ومن هنا تصبح السلطة أو المعارضة مطلوبة لذاتها، ويفقد الشعائر نفسه القدرة على تبرير السلطة أو المعارضة. ويسكت صوت المصالح المبرر عنها في دقة ليلعل صوت السلطة وحدها أو المعارضة وحدها. وهو الأمر الذي يقيم الفجوة الأولى بين فكر السلطة وفكر المصالح التي تعبر عنها وبين فكر

المعارضة وفكر المصالح التي تعبر عنها. وتتشأ الهوية بين الفكر عموماً والمجتمع عموماً. ولا يعود الفكر فكراً بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح وإنما هناك «دفاعات» جزئية متحمسة ضد أو مع إجراءات عملية راهنة. وهو الأمر الذي يكبل الثقافة بالسياسة، فتنشأ الفجوة الثانية بين الفكر، وه المثقف، ينكثي على محاضرات الجامعة أو مقالات الصحافة أو أبحاث المراكز المتخصصة، دون أية محاولة لاختيار فكره بواقعه، ودون أي اختيار من شأنه تغيير الفكر والواقع. ينشغل المثقف في هذه الأحوال بالأيديولوجيا أو يشتغل بالدعاية أو ينجح إلى السلم بالصمت. ويفقد الفكر عامة في هذا المناخ هو «المكبوت» الجمعي؛ يفقد وسائل الاتصال بالفكر المماثل أو الفكر الموازي أو الفكر النقيض، يفقد تدريجاً أدواته وقدرته على استحداث أدوات جديدة يبصر من خلالها الواقع المتغير. لذلك تحل بالتدريج أيضاً مكان الفكر العسواف والاماني ذات الآليات الخاصة في رؤية الواقع من خلال انطباعات الحواس الطائجة والفورية والسريعة باحتجاب «العقل» وهيمنة الرجم بالغيب كالتفاضل والتشائم واستقبال المراثيات المتغيرة المفاجئة وكأنها الزلازل والبراكين والمعجزات.

وفي غياب أية بوصلة فكرية للأطراف كافة تقرض الظواهر الآتية نفسها فرضاً: التوقع الاجتماعي داخل «شرفقة» المصلحة المباشرة دون مبالاة بأي عمل عام، سواء أكان جمعي خيري أم حزبا من الأحزاب. الطلاق البائن مع الفكر أيا كان، أو البحث عن الأمان لدى «الأقوى» الذي هو «الحكومة» عند الاغلبية الساحقة، أو

هو التدين السياسي في كنف الذين يصفهم الإعلام الشائع بالتطرف. أو اجترار السلوى من الذكريات العقائدية الماضية في صيغة مطلقات قومية أو اشتراكية أوليبرالية تهدو السلطة أو المعارضة قياساً إليها كأنها الانحراف عن الجوهر أو العصر الذهبي.

ولا أدل على غياب أية بوصلة فكرية لأى طرف من أن مختلف النماذج العقائدية العربية جربت حظها في موقع السلطة، فلم تحقق أهدافها المعلنة في شعاراتها السياسية.

لقد وصلت التنظيمات والأحزاب القومية إلى الحكم في عدة أقطار عربية وحين كانت مصر الناصرية في السنوات العشر الأولى من عمرها بلداً رأسمالياً وطنياً سمحت بالليبرالية الاقتصادية دون الليبرالية السياسية وحين كانت في السنوات الثماني الأخيرة بلداً مؤمماً يدعو إلى الاشتراكية؛ كان الاشتراكيون في السجون. هذه الاندواجية بين الفكر والواقع هي التي حرمت الفكر السياسي والاجتماعي من التطور وحاصرت الواقع بالطريق المسدود. ومع ذلك فهناك تيار، بل تيارات ناصرية ترى أن فكر التجربة لم يستنفد أغراضه بعد، ومن ثم فهو يصلح وعي لحزب مستقل. وفي هذا السياق يقدم البعض ما يشبه النقد الذاتي عن «التجاوزات» التي عرفتها التجربة بالدوان على الحريات، ويصل هذا النقد إلى أقصى مداه في «تفكير» هذا البعض بتبني التعددية السياسية والحزبية، بينما يحرص البعض الآخر على نقادة الفكر بالبقاء على تجربة الحزب الواحد. وفي الحالين لا يقول لنا أحد الفريقين ماذا يبقى من الناصرية إذ تأخذت عن التأميمات الواسعة

والحزب الواحد ؟ وما هي إمكانيات أن يعود ذلك مرة أخرى إلى التحقق بغير العنف ؟ هل يصبح إذن النظام العسكري هو « الفكر » الذي يدعو إليه هذا التيار ؟ هذه الأسئلة لا تثار أصلاً ، لأن الواقع المنفي عن الذاكرة هوان الناصرية في إيجابياتها العظيمة قد تبنت بعض عناصر مشروع الحركة الوطنية السابقة عليها ، وأن هذه الإيجابيات سوف تبقى علامة فارقة بين عصرين وقيمة معيارية في بناء الذاكرة الوطنية أما السلبيات التي أدت إلى الهزائم ، وإلى إسقاط الناصرية ذاتها من داخلها فلن تسمح للنظام العسكري — حتى إذا كان الزئ مدنياً — بأن يكون تياراً فكرياً ، ولكن أصحاب هذا التفكير يكتفون رؤاهم الحقيقية ويسفرون عن الشعارات غير المرتبطة عضوياً بمصالح قوى اجتماعية ملموسة ، وهو الأمر الذي يحاصر هذه الشعارات في الصالونات والمهرجانات ولا يصل بينها وبين أية مجسومة من مجموعات المصالح القائمة واقعياً في المجتمع ، والخط هنا بين « اسم » الزعيم وقيادته التاريخية من جانب و« الفكر » من جانب آخر يجعل من « التيار » اسماً على غير مسمى .. سواء إذا اشتمل برنامج على ما يطابق الماضي الذي لم يعد حاضراً أم إذا اشتمل هذا البرنامج على ما يخالف الماضي ، هذه المخالفة إن وجدت تؤسس فكراً جديداً وحزباً جديداً وتياراً جديداً ليس هو الناصرية في جميع الأحوال ، ويصبح الإكتفاء على اسم الزعيم استدعاء للذاكرة الشعبية إلى الماضي وعدم تحريض الخيلة على رؤية المستقبل .

كذلك الأمر في حزب « الوفد » الذي يعتمد على التراث الوطني المجيد لسعد



زغلول ومصطفى النحاس ومكرم عبيد ، هذا التراث الذي يمكن إيجازه في نقطتين هما : الاستقلال الوطني والديمقراطية . ولم تكن الناصرية في واقع الأمر هي التي أجهضت استمرار حزب الوفد ، وإنما كان الحزب قبل ثوره ١٩٥٢ قد انتهى . ولو كان قلبه ما زال ينبض لقاد هو الثورة الشعبية بنفسه ولما كانت هناك فرصة أمام الجيش لتسلم الحكم في لحظة الفراغ الحقيقي من السلطة التي كان نظامها قد سقط ولكن الوفد لم يستطع أن يملأ الفراغ لأنه استنفد تعبيره عن الواقع الاجتماعي . وحين أقبلت سلطة العسكر أزاحت البساط الاجتماعي نهائياً من تحت اقدامه بالاصلاحات الفورية التي باشرتها ، ولكن الوفد الجديد يظن أن التاريخ يمكن أن يعود لمجرد انتسابه بالاسم إلى التراث المجيد . ولكن المصالح المستجدة التي يعبر عنها يزاخمه في الدفاع عنها الحزب الوطني الديمقراطي من موقع السلطة . وهو لا يستطيع أن يتكلم عن ميراثه العلماني الديمقراطي والوحدة الوطنية ، منذ اللحظة التي سمح فيها بضم « الإخوان المسلمين » إلى الحزب لمجرد الفوز في الانتخابات . وقد تخلو عنه في أقرب فرصة بانضمامهم إلى حزب آخر . ولكن الوفد كان قد تخل عن « المبادئ » التي يتكلم عليها ، فلم يعد ممكناً اعتباره ممثلاً للتيار الليبرالي . بل أنه يتخذ موقفاً مناوئاً للليبرالية القديمة التي نادى خلالها طه حسين بالعلم « كالماء والهواء » وأصبح ينادى كالأخرين بالغاء مجانية التعليم .

ولا يخلو من الغرزي أن يستقيل من صفوفه بعد أشهر قليلة من حصوله على الشرعية المستجدة مفكرون أمثال لويس

عوض ومحمد أنيس ويوسف أدريس ،
لأنه لم يعد الوفد الذى كان ، فالتاريخ
لا يحرق المراحل ولا يقفز في الهواء
ليعود إلى قواعده « سألنا » .

واستطاعت الماركسية والفكر القومى
أن يصلا معاً إلى سلطة الحكم في اليمن
الجنوبى ، فأى تيار يمكن أن تمثل هذه
التجربة التى بدأت بقتل الرؤساء
وانتهت بمذابح الشعب ؟ أين هذه
الطبقة العاملة التى يدعى الحزب
الطليعى حق السطة باسمها ؟ ولكنهم
بدلاً من تسمية الأشياء باسمائها
الحقيقية راحوا يطرزون « اللام »
بمكتسبات من ماركس ولينين . وبالطبع
كان الخطاب الرسمى في وادٍ الواقع في
وادي آخر . ولو كانت الماركسية حلاً
فقط ، فإن الطريق إلى هذا الحلم كان
يقضى كلاً طويلاً جسوراً لتحديث
البلد ودره التخلف وتفكيك الاوضاع
الاجتماعية السابقة على الرأسمالية
لا عادة صياغتها في تكوين أكثر تمدناً
قد يمهّد للحلم الاشتراكي ، كانت
نهضة اليمن وتطورها أهم ألف مرة من
الادعاءات الأيديولوجية الكاذبة . حتى
إذا كان أصحاب هذه الادعاءات من
الانتقاء الانتقاء ، فإن عزالتها المريية عن
الواقع يجعل منها « أحبة » مليئة حقاً
بالتعاليذ والثام ، ولكنها فارغة من
الجدوى . وما وقع للحلم
« الاشتراكي » يقع الآن للحلم
الرحدوى ، فقد كانت الرحدة بين
اليمنيين بنداً أول في جدول أعمال العهود
كلها . لم تكن اكتشافاً ، بل ضرورة
حياة لا تحتاج إلى الكشف ولكنهم بين
يوم وليلة « انجزوها » فجأة دون أن
تكون هناك ضرورة الحياة ، بل
ضرورات سياسية للرغاء لذلك بدأ
الصراع ميكراً ، دمويًا تمامًا ، كالحرب

الأهلية التى تمت تحت راية الماركسيه .
هل تقدم هذه التجربة فكراً أو تياراً
فكرياً يمكن القول انه يشكل بوصلة
لهداية العقل العربى في مواجهته
الراثة للعواصف العاتية ؟ أم أنها ،
على العكس ، تقدم دلالة اخرى على
الازدواجية المرة المزمومة ؟

وكما انتهت ليبرالية الوفد المصرى
إلى التحالف مع الإسلام السياسى هادماً
بذلك صرح الميراث الوفدى السابق ،
فان الليبرالية الطائفية في لبنان افترت
الحرب الأهلية . وثبت أن التخلف تحت
سطح القشرة الحضارية كان ضارياً ،
وان التخلف والطائفية يلعبان دوراً
حاسماً في فقدان الاستقلال والاستقرار
والازدهار . أية تيارات فكرية ظهرت في
لبنان العظيم صاحب الامجاد الفكرية
والثقافية السامية ؟ العربية في مقابل
البنانية ، أم الاسلام في مقابل
المسيحية ، أم أن الغرب فوق الجميع ؟
من أغلق أبواب هذا المنبر إلى المطل
على العالم دون الانسلاخ من الأرض ؟
وهو المنبر الذى لم يكن مطبوعة العرب
كما يشاع ، بل كان المنصة الحضارية
للبنانيين أصحاب الابداعات العليا
والعرب من كل جنس ودين . ولكنهم
هدموا المنبر على رؤوس الجميع . وفي
تلك اللحظة توقف الفكر عن أن يكون
فكراً هاجر إلى المنفى الداخلى أو المنفى
الخارجى فما أن تهرب الحرية من
النافذة حتى يرمى الفكر بنفسه من فوق
السطوح ، كانت الازدواجية أيضاً بين
الوجه والقناع هى الشعرة التى تسال
منها التخلف والطائفية لحاصرة
الليبرالية الذبيحة

كلها هزائم للفكر والانسان ، وفى
الوقت الذى كان يصل فيه الانسان إلى
القمر كان « الحزب الواحد » يهدم

حصون التنمية والاستقلال . وفي الوقت
الذى كانت فيه الدنيا تزف أنباء الثورة
الديموقراطية الجديدة كانت لافتات
العروبة والدين تزف غزواً عربياً لبلد
عربى آخر . ولم يكن الانقسام بين
مؤيدين ومعارضين إلا انعكاساً
للازدواجية العميقة بين الشعار والفعل
وبين المبدأ والمصلحة تعبيرا عن غياب
أية بوصلة فكرية .

هكذا وصلنا أخيراً إلى حالة
الاسترخاء في الفكر العربى الراهن ،
والعالم من حولنا يدهشنا بإبداع
لا يتوقف ، تحولنا إلى صفوف المتفرجين
الذين يفتكرون بالامانى ، وبدلاً من رؤية
الواقع يرجعون الغيب .

هل هى إحدى علامات الحروب
والهزائم المتلاحقة ، أم أنها « عيب
خلقى » في عقلنا نحن العرب
المعاصرين ؟

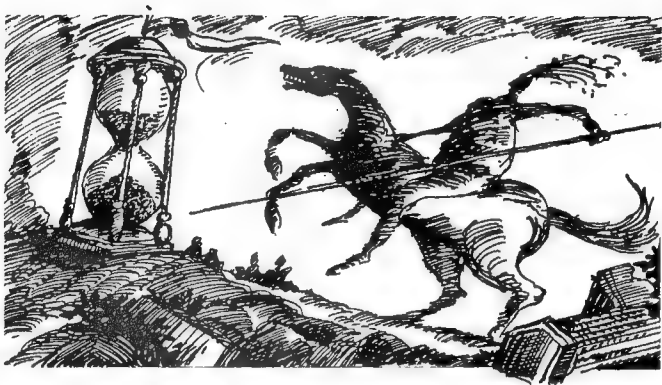
هذا هو السؤال الذى اصوغه في
عبارة « الخروج عن النص » ، أى
محاولة التعرف على تحديات الثقافة
والديموقراطية ضمن سياق المتغيرات
العظمى التى تجتاح عصرنا ، ولن نفلت
منها أحد ، بالسلب أو الايجاب . وان
يكون السلب سوى الحذف من صفحة
التاريخ الجديد ، أما الايجاب فهو
الاضافة الحية الخلاقة التى تمنحنا
بطاقة الانتساب إلى المستقبل ولا أحد
يستطيع الحصول على هذه البطاقة قبل
السواء بشرط الحاضر القادر على
الانجاء نحو المستقبل ■

غالي شكري

المواصفات

- ١٠ الزلازل : أصل الحكاية ، عماد رمسيس . ١٦ الناس والزلازل في مصر ،
على فهمي . ٢٢ المعمة الغائبة عن مؤسساتنا الثقافية ، سمير حنا صادق .
٢٦ المنهج العلمى : كيف يفيد المشروع الحضارى ، يمنى طريف الخولى .
٢٢ العلم بين الإلمعقول والمنطقية الطارمة ، روجيه ليجار .

الزلازل :



حكاية الزلازل في الكرة الأرضية بأسلوب علمي مبسط قدر الامكان ومنها نتطرق إلى منطقة الشرق الاوسط ثم إلى مصر .

سجلات الزلازل في التاريخ :

قبل إختراع أجهزة تسجيل الزلازل درجت السجلات المتاحة في التاريخ على اعتبار مراكز الزلازل هي النقاط التي تقع فيها أكبر دمار ينتج عن الزلازل بالرغم من أن المركز الفعلي للزلازل قد يقع في منطقة بعيدة غير أهلة بالسكان أو المعمار . وهناك أمثلة كثيرة على زلازل قديمة جداً أثرت على المعابد الفرعونية في الأقصر حوالى سنة ٢٧ قبل الميلاد . إلا أن سجلات التاريخ تحوى أمثلة أقدم

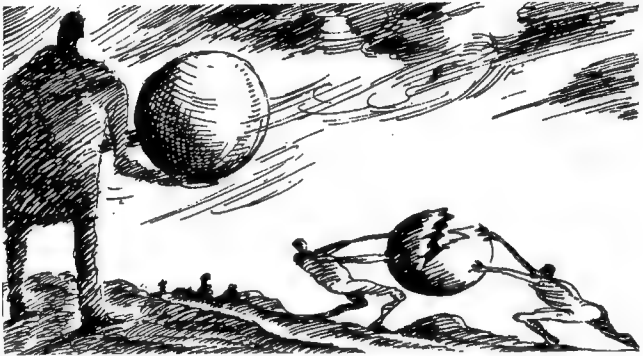
من حق المتعطشين للمعرفة أن يسمعوا منا كجيولوجيين إجابة واضحة على التساؤل الذى تكرر كثيرا على ألسنة الكافة : « هل دخلت مصر نطاق أحزمة الزلازل أم لا ؟ » . ولم أجد في معظم ما قرأته أو سمعته في وسائل الاعلام إجابة شافية اللهم إلا بعض التوضيحات التى تكرم بالإشارة إليها الزميل الفاضل رئيس قسم الجيولوجيا بجامعة القاهرة في لقاء تليفزيونى في الأسبوع الماضى إلا أن الأمر يحتاج غالبا إلى تمنع أطول في الضرائط والأشكال لا يكفيه تروقيت برنامج تليفزيونى عابر . ولكى نجيب على التساؤل يجب أن نتطرق إلى أصل

إجابه علمية من باحث جيولوجى متخصص عن السؤال : هل دخلت مصر نطاق أحزمة الزلازل أم لا ؟

عماد رمزى

أستاذ الجيولوجيا بجامعة أسيوط

أصل الحكاية



الزلازل إلا أن الاختراع الحديث في هذا المضمار جاء من الغرب من مدينة لسبون عام ١٧٥٥ ومريت بعدها حوالى مائة عام لكى يوضع عام ١٨٥٦ أول جهاز «سيزموجراف» في مرصد فيزيوف أمكن به لأول مرة تسجيل قوة وتوقيت واتجاه الموجات الزلزالية .

أصل الحكاية (!!) :

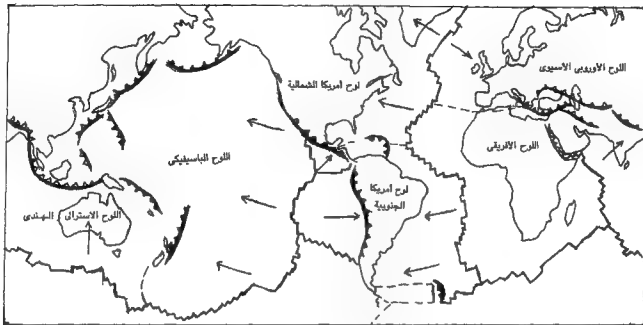
لكن نفهم أصل الحكاية يجب أن نتعرف على الكرة الأرضية ككل ليس كقارات تحيطها مياه البحار والمحيطات لكن كقشرة أرضية صلبة تحيط بكرة ويمكن مقارنة سمك هذه القشرة بالنسبة للكرة الأرضية بسُمك طابع

ويرتبط البندول ببعض الأذرع المتصلة بفك لتمثيل رأس وحش يضم بين فكيه كرة معدنية وعند حدوث الهزة تسقط الكرة من فك أحد رؤوس الوحوش لتتلقفها أفواه مفتوحة لثمانية تماثيل ضفادع محيطة بالجهاز (انظر الشكل) ويتحدد اتجاه الزلزال باتجاه الضفدع الذى تلقى الكرة أولاً . ويبدو أن الجهاز كان من الحساسية بالقدر الذى تم به تسجيل زلزال وقع على بعد ٦٠٠ كيلو متر قبل أن تصل أخباره الفعلية مع مراسل بعد حدوثه بعدة أيام .

وتذكر بعض المخطوطات الشرقية أحيانا وجود بعض أجهزة تسجيل

بكثير . وهل سبيل المثال ما سجلته التوراة قبل الميلاد في منطقة البحر الميت النشطة زلزاليا غرب الأردن في سفرى موسى الاصباح الأول (٨٥٠ - ٧٥٠ قدم) وسفر زكريا ص ١٤ (حوالى ٥٢٠ ق م) إلى جانب ما سجلته الاناجيل في نفس المنطقة في عصر المسيح (انجيل متى ص ٢٧ على سبيل المثال) .

ويعتبر أقدم جهاز معروف لتسجيل الزلازل هو ذلك اخترعه الفيلسوف الصينى زانج هنج عام ١٣٢ م وهو جهاز من البرونز ارتفاعه حوالى مترين لم يدم طويلا ، وتقوم فكرته على تنذب بندول حساس مع الهزة الأرضية

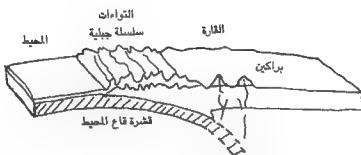


شكل (٧) الألواح التكتونية الرئيسية في العالم

← للقاء حركة الألواح

— أماكن الانفصال بين الألواح

— أماكن التضاغط بين الألواح



شكل (٨) القشرة الأرضية لقاع المحيط تتزلق تحت القارة

لتنصهر في الأصاقل وتخرج مرة أخرى في صورة براكين .

البيريد بالنسبة لكرة القدم . وهذه القشرة الصلبة تكون أقل سمكا (٦ كيلومترات) وكذلك صخورها أقل كثافة تحت مياه المحيطات عنها في القارات الأكثر سمكا (٤٠ كيلومترا) والأكثر كثافة . إلا أن هنا القشرة مع الجزء الخارجى الشبه متصلب من باطن الأرض المنصهر تكونان حقاً ما يسمى بالغلاف الصخري للكرة الأرضية الذى يصل سمكه الكلى تحت المحيطات إلى ٦٠ كم وتحت القارات إلى ١٠٠ كم . أما باطن الأرض فهو سائل ملتهب يسمى بالمنصهر به تيارات معاكسة لتيارات الحمل المعروفة أثناء تسخين السوائل . وهذه التيارات تؤدي إلى انفصال الغلاف الصخري للكرة الأرضية إلى ٧ ألواح عظيمة (انظر شكل ٢) أعظمها تلك التى تشمل أفريقيا وأجزاء كبيرة من قاع المحيطات المحيطة بها وذلك اللوح الذى يشمل أوروبا وآسيا معاً وآخر يشمل أمريكا الشمالية ورابع يشمل أمريكا الجنوبية وخامس يشمل جزءاً كبيراً من المحيط الباسيفيكي وسادس يشمل استراليا والمحيط الهندي والهند .. وهكذا .

ولكى نفهم أصل الزلازل علينا أن نعرف أن هذه الألواح في حركة دائمة . فأجزاء منها تنفصل عن جاراتها من الألواح مكونة شقوقاً ضيقة عند قاع المحيطات ، القليل السمك نسبياً ، لتعزلها الصم الخارجة من باطن الأرض . وعند تصلب هذه الصم تحت مياه المحيط تضيق إلى قشرة قاع المحيط أجزاء تدفع اللوح جانباً نحو طرفه الآخر الذى يندفع ضاغظاً على اللوح المجاور من الناحية الأخرى . وهذا التضاغظ الأخير يسبب كسوراً ضخمة في القشرة الأرضية كما يسبب

التواءات وارتفاعات في صورة جبال شاهقة إلى جوار منطقة التضاغظ . هذا بالإضافة إلى أن طرف اللوح الضاغظ ينخسف وينزل إلى أسفل اللوح المجاور له لكي يصل تدريجاً إلى باطن الأرض فينصهر مرة أخرى . ولأن كثافته قليلة نسبياً فهو يخرج منصهراً من باطن الأرض من خلال كسور القشرة الأرضية على هيئة براكين . وكل حركة للانفصال بين الألواح من جانب أو تضاغظ وانزلاق تحت اللوح المجاور من الجانب الآخر (بالإضافة إلى انفجار البراكين) تسبب هزة أرضية عنيفة هي التى يطلق عليها زلزال . ومناطق الانفصال والتضاغظ هذه على حدود الألواح هي المناطق التى يتركز فيها مراكز الزلازل التى تكون أكثر كثافة في مناطق التضاغظ التى يطلق عليها ما يسمى بأزمة الزلازل . ومن أشهر الأزمات الرئيسية هي تلك التى تقع في اليابان وشرق وجنوب شرق آسيا ، ومناطق الساحل الغربى للأمريكتين ، ومناطق الهيمالايا والتبت ومناطق شمال البحر الأبيض المتوسط .

مركز الزلزال :

تنتج الزلازل من حركة انزلاقية أو جانبية لضصور القشرة الأرضية على أسطح كسور تسمى فوالق ، كذلك ينتج عن الانفجارات البركانية الناتجة عن اندفاع الحمم تحت ضغط شديد . ومكان حركة الكتل الصخرية في باطن الأرض على سطح الفالق هو مركز الزلزال الباطنى يقابله مركز آخر على سطح الأرض يمثل مركزاً لدوائر الذبذبات الناتجة عن الهزة الأرضية التى تنتشر تدريجاً في القشرة الأرضية متعددة من مركزه بنفس الأسلوب الذى تنتشر به الموجات الناتجة عن رمى حجر

في مياه ساكنة . وحركة الكتل الصخرية على الفوالق قد تحدث على عمق بضعة كيلومترات قليلة في باطن الأرض لكنها كثيراً ما تحدث على أعماق تصل إلى عشرات الكيلومترات . ولا يوجد كيلومتر واحد على سطح الكرة الأرضية خال من الفوالق التى حدثت عليها تحركات في زمن آخر من الأزمنة الجيولوجية التى تقدر بملايين السنين منذ نشأة الأرض التى بدأت منذ ٤٥٠٠ مليون سنة ، إلا أن كثيراً من هذه الفوالق أصبح خاملاً بعد أن بعد موقعه عن المناطق الرئيسية للحركة التى ذكرناها في الجزء السابق من المقال . وتنشط الصدوع (الفوالق) القريبة من تلك المناطق بين وقت وآخر بعد تخزين تدريجى للطاقة التى تنطلق في صورة حركة على سطح الفالق لتسبب زلزالاً . ويحتاج هذا التخزين للطاقة إلى عشرات وأحياناً مئات السنين لكي يتكرر مرة أخرى من نفس الموقع مثل ما حدث في فالق الفيوم الذى كان آخر نشاط سابق له في عام ١٨٤٧ .

وتختلف أطوال الفوالق من عشرات الأمتار إلى مئات الكيلومترات . إلا أن الانزلاق على الفوالق الصغيرة غير محسوس . أما الفوالق الضخمة فهى التى تسبب الزلازل التى يشعر بها الإنسان . ولا تتحرك الصخور على جانبيه الفالق بطوله كله . فأنزلاق الصخور لمسافة مترين فقط على عمق ١٠ كيلومترات في باطن الأرض في جزء طوله كيلومتر واحد فقط من باقى طول الفالق الذى يصل إلى مئات الكيلومترات تكفى لكي تسبب زلزالاً يصل قوته إلى حوالى ٦ درجات من مقياس ريختر . وهذا يشبه ما حدث في زلزال مصر الأخير الذى تسبب جزء صغير من

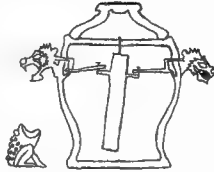
٢) فإن البحر الأحمر يشكل في منطقة الشرق الأوسط كسراً ضخماً في القشرة الأرضية حدث منذ ٣٥ مليون سنة بدأت عليه حركة الانفصال بين اللوح الأفريقي وبين شبه الجزيرة العربية التي تبعد تدريجاً عن أفريقيا بمعدل ٢ ونصف سم في السنة . ويمتد هذا الكسر الضخم في الجزيرة العربية في اتجاه الشمال الشرقي مما يؤدي إلى اتساع تدريجي في البحر الأحمر يزداد في الجنوب بمعدل أسرع منه في الشمال .

أما مناطق التضاضاط المحيطة بالشرق الأوسط والتي تسبب زلازل أيضاً فتقع غرب إيران حيث تضاضاط شبه الجزيرة العربية مع مناطق غرب إيران حيث سلاسل الجبال المشهورة بها والتي تمتد إلى شرق العراق . كما أن هناك نطاق تضاضاط آخر يقع شمال مياه البحر الأبيض المتوسط ليمر بجنوب قبرص وتركيا واليونان .

مصر والزلازل :

لا يوجد كيلو متر واحد من سطح مصر - مثلها مثل بقية أنحاء العالم - خال من فوالق حدثت على امتداد ملايين السنين من تاريخها الجيولوجي وأصبحت الآن شبه خامدة . ويمكن تقسيم اتجاهات هذه الفوالق حسب وفرتها كما يلي :-

- ١ - فوالق ذات اتجاه شمال غرب جنوب شرق (موازية للبحر الأحمر وخليج السويس) وتنتشر بوفرة في الصحراء الشرقية .
- ٢ - فوالق ذات اتجاه شمال شرق - جنوب غرب (منها البعض الذي يوازي خليج العقبة والبعض المتعامد مع البحر الأحمر) وتكثر في الصحراء الشرقية وبعض مناطق شمال مصر .



شكل (١) مقياس في أول جهاز اختراع لتسجيل حدوث الزلازل .

واضحة في الأرض مع خروج نافورات مائية أو طينية ، شدة (١٠) تحطيم معظم الكبارى والمباني الخشبية وتدمير السدود وانتيارات أرضية ، شدة (١١) التواءات حادة في شريط السكة الحديد - كل الأنابيب تحت الأرض تصبح غير صالحة للاستعمال بقاتا . شدة (١٢) تدمير شامل .

أما مقياس زختر الشهير فهو مقياس حسابى لوغاريتمى من تسع درجات كل وحدة فيه تمثل زيادة قدرها عشرة أمثال في سعة الموجات الزلزالية و٣٠ مرة زيادة في الطاقة . ويعتمد هذا المقياس على قياس ثلاثة أنواع من الموجات الزلزالية التي تسمى موجات التضاضاط وموجات القص والموجات السطحية . ويعيب هذا المقياس أنه في الزلازل التي تزيد قوتها على ٨ درجات من هذا المقياس يخرج تردد الذبذبة عن نطاق التسجيل الدقيق للأجهزة كما يعيبه أيضاً أنه لا يأخذ في الحسبان مدة الزلازل .

الشرق الأوسط ومراكز انطلاق الزلازل :

إذا نظرنا إلى خريطة العالم (شكل

الفاق قرب الغيم في وقوع الزلازل في حين أن الفالق نفسه يمتد من الغيوم غرباً حتى عين السخنة على البحر الأحمر شرقاً .

شدة الزلازل وقوته :

تقاس الزلازل بأحد مقياسين مشهورين أحدهما وصفى يسمى « مقياس مرسيل المطور » وهو من ١٢ درجة ويعتمد على تجميع المعلومات من كافة المناطق التي تأثرت بالزلازل ورسم دوائر حول مركز الزلازل تحصر بينها المناطق ذات التأثير المتشابه .

فالدائرة ذات شدة (١) هي أبعد الدوائر عن المركز وفيها لا يشعر الإنسان بأي تأثير ، والدائرة ذات شدة (٢) يشعر بالزلازل فقط الإنسان المسترخى على سريريه ، وشدة (٣) تشعر به داخل المنازل في صورة تارجح للمبات الكهربائية مع اهتزاز يشبه ذلك الناتج عن مرور سيارة نقل خفيفة . شدة (٤) ذبذبات كتلك الناتجة عن مرور سيارة نقل ثقيلة مع ارتجاج في النوافذ والأطباق والأبواب ، شدة (٥) يشعر به الإنسان خارج المنزل كما يصحح النائم وتسكب بعض المياه من الأكواب وتتأرجح الأبواب . شدة (٦) تكسر في النوافذ والأدوات الزجاجية . يتحرك الأثاث أو يقلب ، شدة (٧) يصعب الوقوف ، وتقع الأشياء المعلقة على الحوائط وقد يتشقق البلاط والأحجار غير المثبتة جيداً ، بالإضافة إلى ظهور أمواج على أسطح المستنقعات ، شدة (٨) يتأثر دكسيون السيارات وتسقط بعض الحوائط والتماثيل الكبيرة والفراغات وتتكرر بعض الفروع الأشجار ، شدة (٩) فرع عام مع تكسير في الأنابيب تحت الأرض - شقوق

٣ - فوالق ذات اتجاه شرق - غرب وتكثر في الصحراء الغربية خاصة جنوبها وبعضها يمتد ليخترق جزءا من الصحراء الشرقية

٤ - فوالق ذات اتجاه شمال - جنوب وتنتشر في أجزاء متفرقة من مصر .

ويمكن ملاحظة أن مسار وادي النيل يتبع في أجزائه المختلفة هذه الاتجاهات الرئيسية من الكسور في القشرة الأرضية على والبحر الأحمر كنطاق انفصال بين لوح أفريقيا وشبه الجزيرة العربية وكذلك شمال البحر الأبيض المتوسط كنطاق تضاعف بين اللوح الأفريقي ولوحا أوروبا وآسيا هما الأقرب نطاقات مراكز الزلازل بالنسبة لمصر .

والبحر الأحمر على وجه الخصوص هو أكثر المناطق تأثيراً على مصر من ناحية الزلازل . ويسجل المرصد يوميا زلازل لا يشعر بها الإنسان . وفي منطقة تسمى أبو دباب بالصحراء الشرقية قرب ساحل البحر الأحمر يتم تسجيل ٧٠ هزة خفيفة يوميا لا يشعر بها باقي أنحاء مصر ومن هنا جاء اسمها حيث يسمع البدو صوت دبيب أو فرقة شبه يومية ناتجة عن هذه الهزات .

والقوى الهزات التي شعر بها الجيل الحالي كان مصدرها جزيرة شدوان شرق الغردقة وهي منطقة تعتبر مركزا لالتقاء فوالق البحر الأحمر مع فالق خليج العقبة النشطين . أما زلزال اسوان عام ١٩٨١ وزلزال جبل قطرانى في العام الحالي فقد وقعت على فوالق نتجة شرقا وغربا كانت نشطة جدا في العصور الجيولوجية القديمة جدا ثم خمدت حركتها مع مرور الزمن أما فالق الفيوم فاحتاج إلى مائة وخمسة وأربعين سنة لكي يخترن طاقة مرة أخرى لتنتقل

حركته مسببة الزلازل الذي شعرنا به في ١٢ أكتوبر ١٩٩٢ .

التنبؤ بالزلازل

التنبؤ بالزلازل علم مازال في طور النمو . ولم يصل بعد إلى أسلوب معين للتنبؤ قبل حدوث الزلازل . وما تم في هذا الصدد محدود للغاية . فمثلاً كان هناك نجاح محدود للتنبؤ بالزلازل في الصين حيث تركزت جهود الباحثين على مناطق معروفة بنشاطها الزلزالي بعد هزة أرضية عام ١٩٦٩ وظلوا يجمعون المعلومات عن بعض التغيرات التدرجية في مواصفات القشرة الأرضية في هذه المنطقة حتى عام ١٩٧٤ حيث تنبأوا بإمكانية حدوث زلزال في منطقته معيشه خلال عام أو اثنين قوته ٥ - ٦ بمقياس ريختر . وفي فبراير ١٩٧٥ تم تسجيل هزات خفيفة كذلك التي تحدث قبل الهزة الأساسية وبدأت الدولة في إخلاء المنطقة من السكان حتى أمكن تسكين مليون مواطن في معسكرات خارج منطقة الخطر رغم وطأة الشتاء . وبعدها مباشرة اهتزت المنطقة مساء بزلزال شديد قوته ٧,٢ كان مركزه يقع على عمق ١٢ كيلو مترا . إلا أنه في العام التالي مباشرة حدث زلزال آخر في الصين أيضا والمأساة هنا أن في هذه المرة توفى ٢٤٠٠٠٠ مواطن إذ إنه لم يتمكن أحد من التنبؤ بالزلازل بسبب غياب كثير من الظواهر التي كان يعتمد عليها الباحثون في التنبؤ . وفي ولاية كاليفورنيا حيث يوجد واحد من أكبر معاهد دراسه الزلازل لوجود هذه المنطقة بجوار كسر كبير نشط في القشرة الأرضية يحصد الولايات من الغرب (فالق سان اندرياس) لم يتمكن أحد من التنبؤ بالزلازل الذين حدثوا في سان فرانسيسكو هذا الصيف (١٩٩٢)

وبكذلك الذي حدث قرب لوس انجلوس في صيف (١٩٩١) . وهكذا ترى أنه مازال أمام العلماء الكثير في هذا الصدد .

الخلاصة :

١ - إذا أردنا الرد على التساؤل الذي أثير في صدر هذا المقال « ما إذا كانت مصر تقترب . من حزام الزلازل ؟ » فإن الإجابة هي : « إذا كان السؤال يعني بهذا الاقتراب أن يتم في جيلنا الحالي أو الأجيال القادمة فالإجابة هي لا قطعية » أما على مدى العصور الجيولوجية القادمة (أى مئات الآلاف وملايين السنين) فإن البحر الأحمر يعتبر حاليا محيطا في طور الجنين » ويحتاج نموه ليصبح محيطا كباقي المحيطات إلى ملايين السنين . أما نطاق التضاعف في شمال مياه البحر الأبيض المتوسط والذي يؤدي إلى اقتراب أفريقيا من أوروبا فهو يحتاج لكي يقترب من مصر إلى ملايين السنين أيضا .

٢ - لا يحدث زلازل قوى آخر من نفس مركز الزلازل الذي شعر بوقته الإنسان إلا بعد مرور عشرات بل مئات السنين . لكن قد تختزن طاقة حركة على فالق آخر في منطقة أخرى قريبة لا يمكن التنبؤ بها إلا إذا تمت تغطية كل كيلومتر من أرض مصر بأجهزة تسجيل زلازل وهو الأمر الذي لا يحدث في أي منطقة في العالم .

٣ - لم يصل العلم بعد إلى تحديد واضح للمؤشرات والظواهر التي يمكن بها توقع حدوث زلازل في منطقة ما . فبعض الظواهر التي سجلت كمؤشرات لحدوث زلازل قريب يمكن أن تغيب عن منطقة أخرى ولا يتم رصدها قبل حدوث زلازل فيها . ■

الناس والزلازل

دراسة ميدانية لردود فعل المصريين تجاه حادثة الزلزال التي أحلت بالبلاد ، تتخذ من المنهج التركيبي « السوسيوثقافي » معينا لها لاستقراء المواقف الميدانية التي أجراها الباحث مع عدد كبير من أهل القاهرة .

مقارنة تاريخية لردود فعل المصريين التي سجلها المؤرخ الأشهر (بن إياس) تجاه زلزال كبير حدث في مصر أواخر القرن الخامس الميلادي .

على قهـمى

باحث في المركز القومي ، وله عديد من الدراسات والجهود التطبيقية والنظرية

فأ تمهيد

١ - تهدف هذه الدراسة إلى محض محاولة في إثبات أو دحض فرضية معينة تدور حول السمات السوسيوثقافية والتي تتعلق بما يسمى بالعقل الجمعي لشعب محدد هو الشعب المصري خلال ظرف استثنائي يعد من قبيل الكوارث الطبيعية الفجائية .

٢ - ومن هنا يكون من السارد الاعتماد على بعض التاريخات المعتمدة من خلال ردود الأفعال لهذا الشعب تحديداً حول أحداث مماثلة سابقة ، وإعمال منهج المقارنة بالملاحظات الميدانية المتوافرة حول أحداث مماثلة آتية .

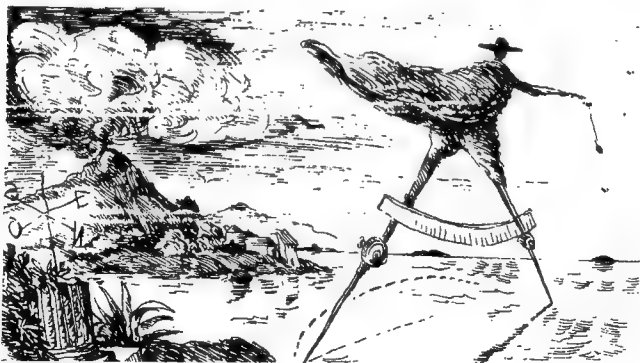
٣ - فعندما يسجل مؤرخ مصري شهير من مؤرخي الحواريات : ابن إياس ، انطباعاته عن ردود أفعال شعب القاهرة في أحداث زلزال كبير ضرب القاهرة ، وقد عاشه هذا المؤرخ الأشهر وعاش ردود الأفعال بنفسه ، ليقرر بأن معظم سكان القاهرة كانوا يؤمنون إيماناً تاماً (حوال أواخر القرن الخامس الميلادي) ، بأن يوم القيامة قد حل أو يوشك وأن الساعة آتية لا ريب فيها ، وإن هي إلا سويحات أو أيام قلائد وتطوى السماوات والأرض في السجل : لا بد من أن نتابع انطباعات هذا المؤرخ [ومن الواضح أنه نفسه لا يوافق على ردود أفعال الناس ، وأنه يوردها كما هي ببعض الاستخفاف غير الواضح] .

٤ - في حدود تعبيرات « ابن إياس » ، أن الناس هُرعوا إلى الأماكن الخلاء التي يطلق عليها لفظة « المنفرجات » بعيداً عن المدينة وعن المباني ، يهللون ويكبرون ويستغفرون الله تعالى من ذنوبهم ويتوبون إليه تعالى ويبنون . وإن هي إلا أيام ، ولم تقع القيامة كما أشيع وكما توقعوا ، فإن أرباب الخلاعة والمجون (كما يسميهم) يلجأون إلى شرب الخمر والقصف والفرجة وإلى شتى أنواع المجون ، فيما بتأجيل الحساب والميعاد .

٥ - وبعد نحو خمسة قرون ، ومع كل التغيرات البنائية والهيكلية في المجتمع المصري وفي هياكله الاقتصادية وأبنية التعليمية والثقافية ، يقع زلزال بعد ظهر الاثنين ١٢ أكتوبر ١٩٩٢ ، فيعتقد معظم الناس أن المبنى الذي يطلون به تحديداً منهار لا محالة وهو منحنى من التفكير أكثر عقلانية من الظن بقيام القيامة . ثم لا تلبث بضعة أيام ، فيشاع بين الناس أن القيامة واقعة في غضون أيام قلائد ، بل وتصادوا في مسابرة نبوءة عراف كورى (متهم بالنصب والاحتيال) ، وأشيع بين الكثيرين أن القيامة واقعة في تاريخ محدد (٢٨ أكتوبر ١٩٩٢) ، ثم أضافوا أن زلزالاً مدمراً سيقع في هذا التاريخ المزعوم .

٦ - هنا من الضروري ، إجراء نوع

فلم طر



من المقابلة بين ردود أفعال شعب بعينه إزاء حدثين متماثلين تقريباً بفاصل زمني يناهز نصف الألف من السنين . وعندما تكون ردود الأفعال وملامح الذهنية العامة متشابهة وإن اختلفت الدرجة بالضرورة ، فإن فرضية هامة لا بد أن تثور عن مدى استمرارية الذهنية العامة لهذا الشعب على مدى خمسة قرون تقريباً ، برغم احتكاكنا الثقافي بالغرب منذ نحو قرنين وولوجنا إلى مشروع تنوير تحديثي منذ نحو قرنين . وهنا من الضروري أن تثور فرضيات فرعية كثيرة ، عن نوعية وجدوى مشروعات التنوير والتثقيف والتعليم والإعلام ، أو بمعنى أدق مشروع النهضة . وهنا من الضروري أيضاً أن تثور أفكار عن مدى سلامة هذه المشروعات التنويرية كلها لنا - كشعب - في ضوء تاريخنا وثقافتنا وتطورنا ؛ ومدى علاقة هذا بثبات أن تطور الأبنية المادية في المجتمع وكذلك الأبنية الفوقية ، وعلى الأخص العلاقات المتبادلة بين الشعب والدولة ، في انعكاساتها على الأبنية الثقافية ، ومن بينها ما يتعلق بالذهنية الجماعية أو بالفعل الجمعي .

٧ - ومن الضروري أيضاً في هذا السياق ، أن نحاول رصد العديد من الشواهد العيانية حول ردود الأفعال إزاء هذا الزلزال الأخير ، في الأبعاد المتعددة لردود الأفعال هذه . ولعلنا نركز - هنا - عند الرصد على بُعد بالغ الأهمية والدلالة والخطورة جميعاً وهو بُعد الشك المتبادل بين الشعب من جهة والدولة من جهة أخرى .

٨ - وعند حدوث الزلزال الأخير (بعد ظهر الاثنين ١٢ أكتوبر ١٩٩٢) ، كان الانطباع السائد لدى

كل أولاد معظم من كان داخل أحد المباني منزلاً أو مدرسة أو مستشفى أو مصلحة حكومية ، بأن المبني الذي هو به تحديداً ينهار ويبرد أن ينقض وقد اختلف الانطباع لدى القليلين من رموز السلطة العليا كاعضاء وموظفي مجلس الوزراء المصري وأيضاً لدى العاملين بالإذاعة والتلفزيون وبعض العاملين بإحدى الدور الصحفية المناوبة بوضوح للجماعات الإسلامية الإرهابية ، بأن اعتقدوا أن المبني الذي يحتلونه قد استهدف لانفجار أو لهجوم شنته هذه الجماعات العنيفة .

٩ - وحتى بعض من كانوا يعبرون الجسور المقامة على النيل لحظة الزلزال ، اعتقدوا بأن الجسر ينهار .

١٠ - ولم يدرك معظم الناس أن الذي حدث هو زلزال إلا بعد النزول إلى الشوارع وتبادل الحديث .

١١ - ونلاحظ أن هذا الانطباع السائد لدى الكل تقريباً عن انهيار المبني الذي هو فيه تحديداً ، ساد سواء لدى الموجودين بالمباني القديمة المتهاكلة المتآكلة وأيضاً تلك البالغة الحدأة والفخامة مثل الأبراج الشامخة المتعالية والتي أقيمت في حقبة الانفتاح ؛ وهذا الانطباع لدى الذين كانوا في مبان أقماءها القطاع العام ، وتلك التي أقماءها القطاع الخاص ، ولدى الذين كانوا في مبان خاصة كالمنازل السكنية أو الذين كانوا في مبان مُعدة لتقديم خدمة أو معدة للإنتاج ؛

١٢ - أريد أن أتوقف ملياً عند هذا الانطباع الجماعي الجارف ، ودلالاته المحملة بانعدام تام للثقة في سلامة المبني أو المنشأة أو الجسر . كما أريد أن أتوقف قليلاً عند انطباع رموز السلطة العليا وبعض الإعلاميين

الرسميين أو المناوئين للجماعات الإسلامية الإرهابية ، ودلالاته المحملة بانعدام تام للثقة في إجراءات الأمن وتدابير الأمان التي تتخذها أو يفترض أن تتخذها السلطة لحماية المواطنين ، وبخاصة هؤلاء الرموز الكبار للسلطة وللأعلام الرسمي أو المؤيد للسلطة .

١٣ - وفي الليلة الأولى التي أعقبت الزلزال ، وبدرجة أقل في الليلة الثانية ، هجرت الكثير من الأسر مساكنها حتى أولئك الذين لم تتأثر منازلهم بالزلزال على نحو واضح وقضوا الليل أو معظمه بالعراء أو بالمناقصات على حد تعبير مؤرخينا القدامى ، خوفاً من تكرار حدوث هزات أرضية عنيفة ، بالرغم من تصريحات بعض خبراء الزلازل الذين ظهروا على شاشات التلفزيون أو فلتل على سبب تصريحات هؤلاء الخبراء الذين ظهروا متهاككين متخلخين مضطربين . وقضى الفقراء الليل بالطرقات والمليادين وعلى شاطئ النيل جرياً على السنة التاريخية القديمة ، بينما قضى السراة معظم الليل في حدائق نواديهم المترفة ، وهنا أريد أن أتوقف أيضاً أمام الانطباع السائد بانعدام الثقة في بيانات الخبراء والمسؤولين والإعلاميين .

١٤ - وتوالى تشكيل اللجان الدائمة والمنعقدة باستمرار ، وتواتت القرارات بالتعويضات وإسكان من فقدوا الدور أو تصدعت دورهم ، وقطع رئيس الدولة رحلة هامة من رحلات العمل وعاد إلى عاصمته ، وتوالى المزيد من القرارات السريعة والصريحة والحاسمة ، وتواتت الأخبار عن معونات سخية من بعض الدول العربية الشقيقة ، بل ومن بعض الأمراء العرب بصفتهم الشخصية . « وتمطعت » جمعية رجال الأعمال المصريين أي جمعية رموز



وإنشاء المباني بالأمر المباشر لشركات المقاولات ، يثير شكوكا واسعة لدى العديدين ! فالناس في ضوء الخبرات الكثيرة يشككون في مثل هذه الأمور ، رغم كل ما يبررها من ظروف العجلة في المواجهة ! حتى أن كاتباً مسافراً رغم شهرته نادى بالإنشاء عند الترميم والإنشاء برغم كل هذه الظروف !

١٨ - وتتوالى القرارات والتصريحات حتى من أعلى قمم السلطة ، لتبعث الطمانينة في نفوس المضطربين ، الجالسين أمام بيوتهم الفقيرة المنهارة مع بعض ملابسهم البالية القديمة في انتظان بقاء الدولة بوعدها : **يَبْدَأُ** أن التعمّل الشعبي يبلغ مداه في اليومين الرابع والخامس بعد الزلزال ، فـالناس في الشوارع ، والقرارات تنفيذها بطيء ، والهواجس والشكوك تتصاعد في ضوء تجارب تاريخية مريرة . وهنا تخرج مظاهرات القراء .

حرافيش القاهرة الفقراء يقارنون بين مستويات الاهتمام المبذول . كانت التعليقات موجعة فاحشة بيد أنها صادقة إلى حد كبير !

وهنا أيضاً نريد أن نتوقف حول الدلالات التي تصب في تيار كبير من انعدام الثقة الشعبية .

١٦ - وعندما يزور كبار المسئولين بعض الأطفال المصابين الذين يعالجون بالمستشفيات ، يذكر العديد من الأطفال في براءة بأن اللين الطليب لم يقدم لهم في وجبة الإفطار على عكس تصريحات مدراء أطباء المستشفيات ، وهنا تلمح فجوة لها دلالاتها في جدار الثقة ، نلمحها بوضوح في عيني رئيس الدولة نفسه على شاشات التلفاز !

١٧ - وعلى الرغم من أنه في ظروف الكوارث العامة يبرر اتخاذ قرارات تتسم بالخروج على القواعد البيروقراطية المألوفة ، فإن قرار مجلس الوزراء بعد ثلاثة أيام من الحادث بإسناد عمليات المقاولات في الترميم

الانفتاح الاقتصادي فاعلنت عن التبرع بمائة ألف جنيه مصرى أى نحو ثلاثين ألف دولار بمتوسط ثلاثين دولاراً لكل من رموز الانفتاح وإسناد انطباع عام غريب وغير معقول في آن واحد ؛ هو أن هذه الأموال ستبدد وإن ينقذ منها المتضررون من الزلزال . وبيدات النكات ذات المغزى في الظهور في الذبوع ! هنا أيضاً أريد أن أتوقف حول الدلالات عن انعدام الثقة لدى الجماهير ،

١٥ - وعلى الرغم من فداحة حادث العمارة المنكوبة بمصر الجديدة ، فإن سكان الحارات الجوانية ممن نكبوا فعلاً أو في طريقهم إلى أن يتكبوا في بيوتهم الفقيرة ، لاحظوا الاهتمام البالغ للدولة وللإعلام حول هذه العمارة التي تملكها وعدداً آخر من العمارات سيده مشبوهة معرفة على المستوى العام منذ زمن بعيد كما تملك عدداً من المطاعم الفاخرة للكباب ومحلات فاخرة للطوى بمدينة نصر وبمصر الجديدة . بدا

١٩ - وعلى الطرف الآخر ، يكره رئيس الدولة في تصريحاته الصحفية ، بأن أعدادا كبيرة من غير المتضررين تنزّل الأوراق لتدعى أحقية في المساكن الموعود بها ، بينما هم غير مستحقين لها . ويناشد المواطنين اللجوء إلى الصبر (التاريخي) ، ويدل من أن كانت المهلة ثلاثة أو أربعة أيام تصبح من أربعة إلى ستة أسابيع ، لتزويد المساكن بالمرافق الضرورية وللتأكد من هوية ذوي الاستحقاق .

٢٠ - والغريب في كل هذه الصور التي سقناها آنفاً ، أن الأمور تختلط ؛ والحقائق تتوه إلى حد كبير . فعن المقطوع به أن الإرث التاريخي والأني في العلاقة بين الشعب والسلطة يخفى في الظروف العادية في أشكال سليمة مألوفة لعل أبرزها النكات والشائعات ذات الأبعاد والمغازي السياسية ، والتي نعتبرها من أبرع الحيل الدفاعية بلفة أهل علم النفس ، والتي طالما لجأ إليها ويلجأ إليها المصريون .

أما في ظروف التهور فإن عدم الثقة هذه ، يمكن أن يأخذ أشكالاً عنيفة وتلجأ إلى مشارب شديدة الاتواء والمصارعة عند المواجهة .

٢١ - يبدو أنه من الضروري أن نحاول في دراستنا الماثلة هذه أن نشخص ظاهرة انعدام الثقة المتبادلة بين الشعب والسلطة ، بقدر مَرَضٍ من الموضوعية وفي ضوء بعض الحقائق ذات الطابع الرقمي المستمر - إلى حد كبير - من المصادر الرسمية .

٢٢ - وهنا سنركز على موضوع بالغ الأهمية نعتقد أن له جوانبه الماثلة في ظاهرة تبادل انعدام الثقة هذا ، ألا وهو الحالة الراهنة لإسكان الفقراء في مصر

بعمامة وفي القاهرة بخاصة .

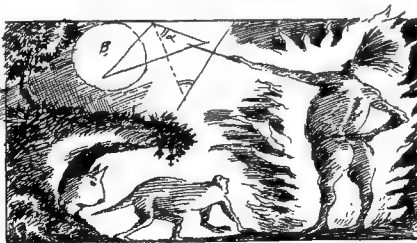
٢٣ - بدايةً ، نقرر أن هذا الزلزال (المتوسط من الناحية الموضوعية) ، هو أمر كاشف وليس أمراً منشئاً بلفة أهل القانون ؛ وذلك من حيث ظروف الإسكان في مصر .

٢٤ - تشير الدراسات الميدانية التي أجريت بمصر منذ الخمسينيات ، فيما يتعلق بإسكان الفقراء في الحضر بخاصة ، إلى التدهور الفيزيقي للحياة السكنية الفقيرة ولارتفاع معدلات الكثافة السكانية ، وبكبر حجم الأسرة ، وملاحم الزيف بالمعيشة نتيجة الارتفاع المطرد في نسب المهاجرين من الريف ، وتدنى مستوى المرافق الصحية ، بل والاشتراك في هذه المرافق في أحيان كثيرة ؛ وقد تضيف - وبالأخص في العقد الأخير - ارتفاع معدلات الجريمة وجناح الأحداث .

٢٥ - وتشير بعض الدراسات إلى انتشار أنواع من المساكن بالحضر المصري غير معدّة - بحسب الأصل -

للسكن مثل العشيش ونحوها ، وتشير بعض التقارير الرسمية إلى أنه نسبة هذه الأماكن غير المعدة أصلاً للسكن تبلغ نحو ٢٠ ٪ من أجمالي الوحدات المخصصة للسكن بالحضر المصري ، ويشير تقرير لمجلس الشورى صدر منذ نحو عشر سنوات (١٩٨٣) إلى أن مائتي ألف قرار إداري بإزالة مساكن آيلة للسقوط قد صدرت في القاهرة وحدها ولم تنفذ لتعقد أزمة الإسكان بالقاهرة ، وبالطبع فإن هذا الرقم قد ٢٦ - كما يشير تقرير مجلس الشورى نفسه إلى أن الحضر المصري يحتاج حتى عام ٢٠٠٠ إلى (٤,٣٩٢ مليون) وحدة سكنية على النحو التالي : ٦٠٠ ألف وحدة للأحلال محل المساكن الآيلة للسقوط ، و ٤٠٠ ألف وحدة لتخفيض درجة التزاحم إلى مستوى مناسب ، أما باقي الوحدات المطلوبة فلمواجهة النمو السكاني .

٢٧ - فإذا أضفنا إلى ذلك شيوع الفساد الذي ساد عمليات بناء عدد كبير



من الأبنية الحديثة وارتفاع الطوابق بالمخالفة للتراخيص الحكومية ، والفسق في مواد البناء ، وتعدد انهيار العمارات الحديثة ، وارتفاع منسوب المياه الجوفية ، يتبين أن صورة الاسكان في الحضر المصرى بعامه وفي القاهرة خاصة ، صورة قاتمة وعندما حدث الزلزال فإن الصورة قد انكشف وجهها القبيح لغير المتابعين من الناس .

٢٨ - ومن هنا نفس اعتقاد كافة الناس أو معظمهم ممن كانوا في مبان لحظة الزلزال ، بأن المبنى الذى يحل به هذا الشخص سيتهلك سواء من ذلك من كانوا يحلون بالمنازل القديمة الفقيرة أو الحديثة الفاخرة .

٢٩ - وحتى خطط النقل والإحلال التى تبنتها الدولة منذ أواخر السبعينيات لنقل سكان بعض المناطق الفقيرة إلى مناطق أخرى ، قوبلت هذه الخطط من جانب الجمهور المعنى بالشكوك حول دوافع هذه الخطط ففى دراستنا عن عشش الترجمان « وعرب الحمدي » ، أعرب معظم من قابلناهم من سكان هاتين المنطقتين اللتين تقدر إزالتها ونقل السكان إلى الزاوية الحمراء وعين شمس والسلام ، قروا أن الدافع وراء ذلك هو أن الدولة عدت إلى هذا النقل لما أشيع من أن العديد من سكان المنطقتين كانوا ضالعين في اضطرابات يناير ١٩٧٧ كما قهر العديدون أن الدافع يكمن في أن الدولة تريد بيع هذه الأراضى التى تقع بالقرب من وسط المدينة إلى مشروعات استثمارية بأسعار باهظة . ومع ذلك فإن أرض الترجمان تستخدم حالياً كملجأ لسيارات مؤسسة الأهرام ، وأراضى المحمدى انشأت بها حديقة عامة .

٣٠ - ومن هنا يلتفت انظارنا أن انعدام الثقة في السلطة يسير في خط طولى ، تختلط في ثناياه وتضاعفه الأمور ، إذ بيدولنا أن هذه الظاهرة محطلة تاريخياً وآتياً بمواقف متتالية ويخبرات متراكمة ، نتج عنها عدم القدرة على التقدير الموضوعى في كل موقف على حدة .

٣١ - موازى لهذا أيضاً ، فإن نظرة السلطة للشعب يصاحبها فقدان الثقة : فالناس مدلسون غشاشون مزبدون يبدون استغلال الفرص [وذلك طبقاً لتصريحات كبار المسؤولين في الأزمة الأخيرة] .

٣٢ - هذه الظاهرة وهى انعدام الثقة المتبادل بين الشعب من جهة والدولة من جهة أخرى ، جدير بالدراسة الجادة . ولكن يأتى قبل الدراسات أمر هام وحيرى ، وهو ضرورة أن تثبت الدولة (وتقصده هنا السلطة والأجهزة التنفيذية حتى في مستوياتها الدنيا) أنها جادة في إدارة الأزمة ، وأنها تقوى بوعودها وأنها تنفذ قراراتها بدون تعقيدات بيروقراطية ، وأنها تنفذ هذا كله بحسم وبسرعة وبود وب عقلانية .

٣٣ - وهذا ما سوف تكشف عنه الأسابيع القلائل المقبلة .

٣٤ - تبقى بعض أمور بالغة الدلالة والخطورة معاً في إطار ردود أفعال الناس ، هذه الأمور جديرة بالتأمل وبالدراسة وبالتصدى لتقويمها . نعى بهذا سلوك جمهرة من المعلمين والمعلمات وعلى الأخص في مستوى التعليم الاساسى الذى معظم تلاميذه من الأطفال ، وهو أن شهادة معظم الأطفال المصابين تنصب على أن المدرسين والمدرسات قد بادروا إلى الهرّب من الفصول ومن مبنى المدارس ، ولقد أدى

هذا الأمر إلى حدوث أو إلى زيادة الهلع بين أطفال المدارس . ولعل هذا يكون السبب الرئيسى في معظم وفيات وأصابات الأطفال الناجمة عن الزلزال .

٣٥ - ونحن نعد إلى منهج المقارنة مع أحداث مشابهة سابقة ، شهدناها بالمعاينة عند وقوع كسوف كلى للشمس مع عاصفة من التراب الأسود القاتم [خلال مارس عام ١٩٥٠] مما أحال النهار إلى شبه ليل حقيقى . صمد كافة المدرسين آنذاك في الفصول ، شارحين الظاهرة الماثلة علمياً للطلاب ، مع اهتمام نظار المدارس بالمرور على فصول مدارسهم فصلاً فصلاً ، والعمل على تهدئة التلاميذ ، وتوزيع بعض الأطعمة الخفيفة والمشروبات ، ثم العمل على توصيل الطلاب إلى منازلهم وفقاً لكشوف دقيقة وبإشراف دقيق من جانب إدارة المدرسة .

٣٦ - وعند المقارنة هذه برود أفعال عدد كبير من المدرسين والمدرسات لحظة الزلزال الأخير ، نلاحظ أن المقارنة فارقة على نحو كبير . ونلاحظ أن الدلالات لها خطورتها البالغة : وتجدر أن تكون محل دراسات متأنية وموضوعية .

٣٧ - ونحن نجازف بطرح فرضية علمية للتقاش العلمى الحر والموضوعى تتعلق بتطور التاريخ الاجتماعى المصرى المعاصر : فنحن نزع أن إدارة شؤون المجتمع بمصر قبل ثورة ١٩٥٢ ، كانت أكثر علمية وأكثر عقلانية وأكثر رشداً ، برغم عدم موافقتنا على الأيديولوجية المعلنة لفترة ما قبل الثورة .

٣٨ - ولعل هذه الفرضية تثير بعض الجدل العلمى الذى قد يحىي موت النفس والعقل جميعاً ■

المهمة الغائبة

نقد حاد للبرامج الثقافية والتعليمية السائدة في المجتمع يطمح إلى أن تقوم مؤسساتنا المختلفة بواجبها نحو إمداد شبابنا بثقافة علمية تؤهله لمواجهة المستقبل .

سمير حنا صادق

* استاذ بكلية الطب جامعة عين شمس
والفكر العلمى المعروف بأبحاثه
ومقالاته العديدة .

قال المحاور « هل صحيح إن أكل السمك مع اللبن ضار بالصحة ؟

رد المتحدث (طبيب بجلباب) « السمك يعيش في الماء ، والماء بارد ، واللبن بارد .

سأل المحاور (وقد بدأت تظهر على وجهه علامات التفهم ، وهل اكتهما معا ضار ؟

قال المتحدث (بمنتهى الثقة فيما يقول) « إن أكل البارد مع البارد ضار ويؤدى إلى الإسهال .
" النص الحرقى من أحد البرامج

الثقافية في تلفزيون جمهورية مصر العربية في أواخر القرن العشرين .

فلورفعنا كلمة « الثقافة » من لافتة الوزارة ، ومن لافتة المجلس الأعلى ، ومن البرامج الثقافية في التلفزيون ، ومن القصور ، ووضعنا بدلا منها كلمتى « الفن والادب » فأصبحت وزارة الفن والادب » وه قصور الفن والادب » وه برامج الفن والادب » هل كان سيتبع هذا التغير فى العناوين أى تغير فى مجالات نشاط هذه المؤسسات والبرامج ؟

فما هى الثقافة ؟

تصرف الثقافة فى المعاجم بأنها



عن مؤسساتنا الثقافية

فاننا لا بد أن نتذكر أن عالم اليوم هو عالم العلم .

فبنظرة سريعة إلى العالم سنرى أن هناك علاقة طردية واضحة بين الرفاهية والسعادة وصحة الأطفال وحسب الشيوخ من جانب وبين احترام العلم والمنهج العلمى والاهتمام بروافد العلم في الثقافة القومية من جانب آخر . فبازدياد العلم في أى بلد تزداد السعادة ، وبانحسار العلم ينحدر الرخاء والصحة والعافية .

وواضح أن لدينا نقصاً شديداً أو حتى غياباً كاملاً لهذا الرافد الهام للثقافة في عالمنا المعاصر .

ومن هو الخلف ؟

إذا كنا لا نعترف للجراح أو عالم

لمواطنينا ، قول يتوافر فيما نزعّم انه « ثقافة » هذه المهلات ؟

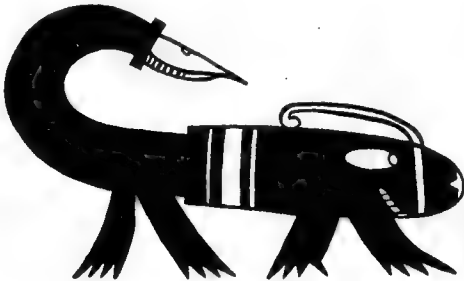
إن الروافد الثقافية ليست فقط ما يثرى الوجدان كالدين والفن والأدب والموسيقى ، بل لا بد أيضاً من توافر ما يرشد العقل من معلومات عن طبيعة الكون الذى نعيشه وعن السياسة والاقتصاد ، مما يؤدى في النهاية إلى تكوين ثقافة تصبح أساساً لمنهج التفكير يصبح بدوره أساساً للحوار العقلانى الموضوعى للحكم على الأشياء ، بدلا من الحوار بالنقل وبالنصوص الذى ساد في عصور ما قبل العلم ، والذي يؤدى في النهاية إلى الغوضى والعنف .

فإذا كان لنا أن نوجه ثقافتنا لتناسب عالم اليوم وتعدنا لعالم الغد ،

« مجموع المعطيات لشخص أو لشعب ما في مكان محدد وزمن محدد فيما يتعلق بالاقتصاديات والصناعة والزراعة وأسلوب المعيشة والموسيقى والفنون والآداب والمعتقدات الدينية والتقاليد واللغة .. إلخ .

وأحد المستلزمات الأساسية لاية دولة ، هو وجود حد أدنى من الثقافة المشتركة التى تناسب الزمان والتى تساعد على حل مشاكل الحاضر والتى تؤهل للدخول إلى المستقبل ، والتى تتيج للمواطنين أن يعيشوا في توافق وانسجام مع بيئتهم ومع بعضهم البعض .

فإذا كنا نهدف إلى الدخول إلى القرن الواحد والعشرين ونحن نوفر حدا معقولا من السعادة والرخاء والصحة



الطبيعة انه انسان مثقف ما لم يكن قد قرأ نجيب محفوظ ودرستو فسكى ، وسمع جمال عبد الرحيم وشوستاكوفيتش ، ورأى لوحات جاذبية سرى وماتيس ، فأنه علينا في هذا العصر ، وفقاً للتعريف السابق ، ألا نعتبر الكاتب المسرحي أو الشاعر مثقفاً ما لم يكن يعرف شيئاً عن النظريات العلمية الحديثة التي شكلت ثقافة العالم الحديث مثل نظرية التطور ونظرية الكم ونظرية النسبية والهندسة الوراثية والسيرناتوبقية ونظرية المعلومات .

الثقافتان .

وقد واجهت إنجلترا في أواخر الخمسينيات موقفاً يرتبط بما نحن فيه الآن وإن اختلف عنه : فإذا كانت المشكلة لدينا هي غياب رافد العلم عن ثقافتنا غيباً تاماً ، فإن المشكلة كانت هناك هي الشعور بوجود ثقافتين .

وقد دفع هذا الوضع أحد أهم العلماء والكتاب الانجليز ، لورد سنو . C. P. Snow « إلى إلقاء سلسلة من المحاضرات وكتابة العديد من المقالات في الـ « سانداي تايمز » الجريدة الأسبوعية اللندنية المتميزة بعنوان « الثقافتان » .

ولعلنا لو خصنا ما قاله اللورد سنو فإننا سنلقى بعض الضوء على مشكلتنا .

قال سنو إنه كان يحكم الدراسة والعمل باحثاً في علوم الطبيعة ، وأنه

كان يحكم الهواية أدبياً . وقال إنه بعد فترة من عمله في كامبريدج لاحظ انه كان يقضى تناره بين العلماء ويقضى ليله بين الأدباء . وأنه كان ينتابه إحساس بأنه يتنقل بين مجموعتين مختلفتين من الناس ، صحيح أنهم من أصل واحد وطبقة واحدة ووضع اجتماعي متشابه إلا أنه يفصل بينهم بحر كبير من الفواصل الفكرية والنفسية ، بل أن غياب التفاهم بين المجموعتين يصل أحياناً إلى درجة الكراهية المتبادلة .

وتتميز المجموعة الأدبية في رأي سنو ، بميل أعضائها لليمين السياسي ، وبأن أفرادها يميلون إلى التشاؤم الاجتماعي الذي وصل ببعض قممهم إلى الانضمام لصفوف الفاشيين (مثل أنزا باروند Pound وبييتس Yats ووند هام لويس Lewis ووصل بالبعض إلى درجة العدمية واليأس (مثل جورج أورويل orwell) .

وكان سنو ، أثناء الحرب العالمية الثانية ، يرأس مجموعة من العلماء يكونون لجنة استشارية علمية تعاونت تشرشل في إدارة شؤون الحرب . وقد أتاحت له الفرصة خلال هذه المهمة أن يعاين ويحاور عشرات الآلاف من العلماء . ويقول سنو عن هؤلاء العلماء إنهم كانوا يتميزون بشيء من التفاضل الاجتماعي والاستبشار بالمستقبل ، مما دفع بجانب كبير منهم إلى الاشتراك في الحرب الأهلية الأسبانية ضد فرانكو ،

وأن أغلبهم يميل إلى اليسار السياسي ، وأن أغلبهم لا يقرأ الأدب ، وأنهم وإن كانوا أقل تزمناً فيما يتعلق بالدين ، إلا أنهم بشكل عام أكثر تمسكاً بالأخلاق من زملائهم الأدباء . كما لاحظ سنو أن هذه المجموعة (العلماء) تتركز علاقاتهم بالفنون على الموسيقى الجادة ونادراً بالفنون التشكيلية . ويقول سنو متعجباً إن المبدعين من الأدباء قد انفردوا في غفلة من الزمان بلقب المثقفين Intellectuals ؟

وانتهى سنو إلى أن انفصام الثقافتين خسارة فادحة للبلد وأنه لا بد من دمجها معا في ثقافة واحدة لصلحة الجميع

هذه خلاصة ما قاله لورد سنو في محاضراته الرائعة ، فما علاقته بنا ؟

إن النظرة الشاملة للمثقفين في بلادنا يتضح منها الغياب المطلق لمجموعة العلماء . فقد هجر الجانب الأكبر من علمائنا العلم والثقافة العلمية ، واتجهت القلة منهم إلى الثقافة الأدبية ، والباقى إلى ثقافة كلية .

فما هو الوضع عندنا الآن ؟

نحن نمر إذن بمأزق حضارى خطير لا خروج منه إلى المستقبل إلا بحرق ثقافتنا بأسرع ما يمكن وبكل الطرق بجرعات كبيرة من الثقافة العلمية حتى نصبح جديرين أن نعيش الحاضر والمستقبل .



لَيْسَ خَوْفِي
مِنْ رَأْيِكَ فِيهِ الْفَرْعُ
طَبِيعَةُ الْفَرْعِ .. تَهْتَزُّ بِأَعْيُنِ الْقَوْمِ
فِي مَرْأَةِ الْفَرْعِ مَعَ رَوْحِهَا فِي سَيْفِهِ
الرَّيَا .

والطريق لتحقيق هذا الغرض ينبع
اساسا من ثلاثة مصادر :

اولا : التعليم

فالتعليم عندنا في مصر يقوم به في الغالب مدرس مطحون جاهل ، يعتمد على « الحفظ » وهي كلمة تعبر تعبيرا دقيقا بمعناها الحقيقي عن التخلف ، ونحن نقتنئ بل ونطالب احيانا بالعودة إلى الكتابات لنؤكد ما ، ولقد كان للحفظ وظيفه هي « حفظ » التراث قبل اختراع الكتابة والمطبعة والكمبيوتر ولكننا مازلنا حتى الآن نطلبه من الطفل ونشجعه ونكافئه عليه ، بل نُسره الى اجبه ، كصريحته ما عليه من يومه كركوبه ، رو ، وبينما يشجع الطفل الياباني على استعمال فكره ويدرب على الكمبيوتر ، ويتفهم الهندسة الوراثية ، فيرتقى عقله وتفكيره ، وبينما يدرب اطفال المالم المتحضر على الفكر والحوار والجدل فتتسع مداركهم ويتعلمون احترام العلم والرأى الآخر ، تدرب مدارسنا اطفالنا على الجهل والجمجمة بما لا يفهمون وتعدّم للخروج من المدرسة إلى العالم وهم يريدون كالبغاياوات نصوبوا حفظها لا نفع منها ولا فائدة . وهكذا يتكون احتياطي ضخّم من أنصاف المتعلمين الذين تدربوا على ازراء العلم والمنهج العلمى والمرشعين لعمليات الارهاب والعنف والفوضى والذين يتحولون إلى وقود للاجرام والمخدرات .

لايد أذن من ثورة في التعليم ترقى بأبنائنا إلى التفكير بالمنهج العلمى وإلى تفهم طبيعة الكون والعصر الذى نعيشه .

ثانيا : الإعلام

أما عن إعلامنا فحدث ولا حرج : لقد اختصرت صحافتنا القومية ما تقدمه من مادة علمية إلى ما يشبه الاعلانات عن أمجاد كاذبة وانتصارات خيالية عن « أول دواء لمرض .. » وأكبر عملية لإزالة .. إلخ وهي في حقيقتها اعلانات مدفوعة الأجر — نقدا أو عينا . ويكفى أن اكبر الصحف المصرية كانت إلى عهد قريب ، تنشر باب العلم في مربع صغير بجوار « صدق أو لا تصدق » وه يفكت اليوم .

ثالثا : الثقافة

ولابد طبعاً للهيئات الثقافية المختلفة أن تتبنى الرائد العلمى للثقافة بإصدار المجلات المناسبة ، ومحاربة الجهل والدجل بل يجب عليها أن تقوم فيما تدعنه من وجدانيات بدفع الشباب إلى حب العلم واحترام المنهج العلمى وكراهية الخرافات والخزعليات .

بهذا تنقصر ثقافتنا القومية قفزة كبيرة إلى الأمام ، وبهذا تقوم مؤسساتنا المختلفة بواجبها نحو إمداد شبابنا بثقافة علمية تؤهل لمواجهة الحاضر والمستقبل . ■



المنهج العلمى .. كيف

**مقاربة ترى أن احتياج مشروعنا الحضارى لمنتج الثورة العلمية والتقنية هو احتياج ضرورى يضعنا أمام المفارقة :
كون أو لا نكون .**

رأى يرى أن طريق الخروج من التبعية الاقتصادية - السياسية لابد أن يسبقه خروج من التبعية العلمية التى هى أس البلاء .

فحين يرد المنهج العلمى مفرداً علماً بالف ولام التعريف يغدو واضحاً أن المقصود هو المنهج التجريبي . إنه منهج العلوم الإخبارية التى هى منظومة متوالية من الأبحاث المنهجية تنتج وتعيد إنتاج وتصوب وتنقح وتدقق وتعمم .. الخ المعرفة التى تضطلع بالوصف والتفسير والتنبيه ثم السيطرة على ظواهر العالم الواقعى المعاش والمشارك بين الذات أجمعين .. وهذا العالم الواقعى المعاش هو المعامل الأول للحضارة ، ولجسد حضور الإنسان فى هذا الكون ، لتتوالى فى إثره سائر الأبعاد والخصوصيات والاتاق الحضارية .

العلوم الإخبارية عديدة ، فروعها شتى ، منهاهجها التجريبية التخصصية تعد بالآلاف . ثم يأتى التصور الفلسفى العام للمنهج التجريبي ، ليقف على المعالم المحورية والثوابت البنائية فى شتى متغيرات المناهج التجريبية ، فيعطينا الأساس العام .. أو خلاصة التجريب وفحواه فيما يعرف بالمنهج الفرضى الاستنباطى^(١) ، الذى هو تجسيد لطريقة التفكير المشرقة السديدة ، للعقل حين ينطلق بمحمل طاقاته لوضع الفروض العلمية ، لكنها دون كل انطلاقات العقل ملتزمة بمعطيات الواقع ، وما تنبئ به التجربة لتتعديل

الفروض أو تقبل أو ترفض وفقاً له . فالتجربة اختبار للفرض ، ناقد قاس لا يعرف الرحمة فى تعيينه لمواضع الخطأ والقصور ، قاض حاسم ذر حكم موجب النفاذ . إنها المسئولية العسيرة أمام الواقع والوقائع التى لا يقوى على الاضطلاع بها إلا المنهج العلمى . فهو التآزر الجميل المشر الفصيص بين العقل والحواس ، اليد والدماع ، الفكر والواقع .. إنه العقلانية التجريبية .

هكذا يستقى المنهج العلمى أرومت من قلب معامل العلماء ومعتك كفاعهم الضارى والتبيل ، ولكنه ينصب فى قلب البناء الحضارى ، ليس البتة كتقنية خاصة بذوى الاحتراف ، بل كبلورة للتفكير المشر الملتزم بالواقع وبالاتقال من المشكلة إلى محاولة حلها ، لتعقيل السير نحو الهدف ، للوسيلة التى امتلكها الإنسان للسيطرة على واقعه الأول المعاش ، وسبيل الظفر فى خضم عالم الواقع ومشكلاته^(٢) .

ومع هذا ، فحين طرح السؤال : المنهج العلمى .. كيف يفيد المشروع الحضارى ؟ تتبادر على الفور الاجابة بالثورة العلمية والتقنية^(٣) .

فأساس تخلفنا أننا تخلفنا عنها ، ثم عن موجاتها المتلاحقة ، وصولاً إلى الموجة العاتية المعاصرة التى أفضت إلى

يمنى طريف الخولى

استاذ مساعد فلسفة العلوم ومناهج البحث
بآداب القاهرة

يفيد المشروع الحضارى

العقلية العلمية الخلاقة ، القادرة على التساؤل والإبداع ، بالإضافة .

وهنا تقدم المنهج العلمى كطوق النجاة . فلما كان التمثل العيى للعقلية العلمية ، فإنه الطريق لخلق روح البحث والنقد والتحليل والابتكار والمبادرة الفردية ، وصولاً إلى معدل مقبول كماً وكيفاً من العطاء العلمى ، يؤدى بنا إلى مشارف الثورة العلمية والتقنية .

هذا بالطبع صحيح ، لكن لنلاحظ :-

أولاً : احتياجنا للثورة العلمية والتقنية مسلمة بديهية ، وبدور المنهج العلمى فيها تحصيل حاصل لا جديد للمشروع الحضارى الجديد .

ثانياً : رد المنهج إلى الثورة العلمية يعنى بقائه فى المجال الاستراتيجى دون تسخير هذا المارد الجبار فعلاً ، أو مباشرة لخدمة المشروع الحضارى الجديد .

ثالثاً : المنهج العلمى شرط ضرورى للثورة العلمية ، لكنه ليس شرطاً كافياً . فهذا عصر علم المؤسسات لا علم الافراد . والثورة العلمية تحتاج أيضاً لتحويل ضعف وبرامج كبرى ورعاية مؤسسات الدولة وتوجيه خططها ، وتأزير هيئات البحث العلمى .. إلخ .

لهذه الاعتبارات ، بمعى ما قدمنا به

اللام) بمستهلك (بفتح اللام) والاستهلاك مشتق من الهلاك .

فتجد عدد الجامعيين فى الوطن العربى كافياً بالنسبة لعدد المتعلمين ولعدلات التنمية ، ولكن هذا العدد الكمى لا يوازى عطاء علمى ملائم ، وبالتالي عطاء ثقافى كمعامل أساسى لرفع مؤشر التقدم فى المجتمع ، وربما كانت العلة البعيدة فيما عنى به بعض الباحثين من أن الدول العربية كسائر الدول النامية ، أو أغليبتها - الأنظمة التعليمية السائدة فيها عبارة عن تقليد غير ناجح لأنظمة الدول المستمرة سابقاً^(١) ، مما يجعل النظام التعليمى ، وبالتالي البحث العلمى غير مرتبط ارتباطاً عضوياً بخطط المجتمع واحتياجاته التنموية وطبائعه وخصائصه مما يؤدى بمعى ضعف التمويل - إلى تراكم عقيم لجهود الباحثين التى لا تخلو من الهزال بخلاف ما يتولد أصلاً عن غياب التخطيط الموجه لصالح المجتمع ، من ظهور عجز فى بعض التخصصات ، وفائض فى بعضها الآخر ، يفتح الباب لهجرة العقول والكفاءات ... وسواء أكان هذا أو سواء هو الحال البعيدة أو القريبة ، فإن الملول أو الناتج المباشر هو أن الجامعات العربية تستهلك العلم أكثر مما تنتج ، فتهتم بالجانب التقنيى والنقل ، أكثر مما تعنى بتكوين

ما بعد عصر التصنيع . إنها موجة انفجار المعلومات والسيبرنتيكا والحاسوب والامتة والهندسة الوراثية ... الموجة التى ابتلعت ماعداها وتقف كمسئول أول عن انتهاء الحرب الباردة . فقد كان الانقسام الى يمن ويسار تحت لواء قضية ملكية وسائل الانتاج : أ تكون عامة أم خاصة ؟ ومع الثورة العلمية الأخيرة لم يعد حجم الملكية هو المفاط فى تحديد هامش الربح وفائض القيمة والاستغلال والتفاوت الطبقي .. بل المعلومات وتقانتها هى الملول . فاستنفد الصراع بين اليمين واليسار صلب مبرراته .

ولاشك أن الذين يخطرون إشكالية الأصالة والمعاصرة إلى مجرد الفجوة العلمية والتقنية بيننا وبين الغرب لديهم مبرراتهم^(٢) ، سواء اقتنعنا أم لا ، فسوف نتفق على أن احتياج مشروعنا الحضارى للثورة العلمية والتقنية هو احتياجه لأن يكون أو لا يكون . فهى سبيلنا للخروج من انخفاض معدلات التصنيع والتنمية الزراعية ومواجهة البطالة ، والأمراض المتوطنة ، وضعف الأداء ... الخ وبالتالي الخروج من التبعية الاقتصادية والتبعية السياسية . وكلتاهما مرتبطة بالتبعية العلمية التى هى « أس » البلاء وأم الادواء .. وبؤرة ادوائها فى أنها تجعل علاقتنا بالعلم علاقة مستهلك (بكسر

الحديث من أن المنهج العلمى تجسيد لطرائق التفكير السديدة وللعلاقة المظفرة مع الواقع ، فإن اجابتنا على السؤال : المنهج العلمى كيف يفيد المشروع الحضارى ؟ ليست بالثورة العلمية ، فهذه مسلمة نصادر عليها لننتقل منها إلى الإجابة الأشمل والأجدي .. الا وهى . الثورة الثقافية .

إن المنهج العلمى هو اليعد الغائب المفقود حقاً في ثقافتنا وطرائق تفكيرنا وعوايدنا وسلوكنا وسمات شخصيتنا القومية . بل وهى سمات شريحة الانتلجنسيا فينا . واحتياجنا لمشروع حضارى جديد هو عية احتياجنا لثورة ثقافية جديدة تهين لخلق إنسان عربى جديد ، أهم مهامها توطين المنهج العلمى في حس الجماعة بأن تزرعه في ثقافتنا وتجذره في التربة العربية . لتتمرس على مواجهة الواقع الصلب العنيد الذى يتأسى علينا ونفشل في تطويره ، فنستورد دائماً حلولاً لمشاكله في استنزاف للموارد وتمويق للنماء والتقدم . المطلوب الخروج بالمنهج العلمى إلى آفاق الثقافة العربية بفهمها الانثروبولوجى إن صح التعبير ، أو الأيديولوجى - إن كان هذا التعبير افضل ، المهم ألا يقتصر على المنظور الترانسندنتالى المتعالى للثقافة فيظل المنهج العلمى موضوعاً للحوار بين صفوفه المتقنين أو ابعثات بعض التخصصين ، بل تشريب المواطن بأفاق المنهج العلمى ليفقد أسلوبنا في الإنشاء وفي الإدارة ، وفي التخطيط والتنمية ، وفي الإنتاج والاستهلاك .. وفي مواجهة وقائع الحياة اليومية .

وهذه مهمة منوطة بالثربية والتنشئة ووسائل الإعلام والتثقيف ، التى لازالت تطابق بين الثقافة والأدب ، وقبل كل هذا

مهمة مقررات التعليم . ولنلاحظ أن «مناهج البحث» دخلت مقررات الثانوية العامة ، ولكن للأسف ليس كأسلوب للتفكير السليم لحل مشكلات الواقع بل ، في إطار مفاهيم الاستقراء والاستنباط البالية التى غشا عليها الزمان مع مطالع القرن العشرين بانفجار النسبية والكونتزم وانتهاء عصر العلم النيوتونى وبالتالي أقول نظرتي إلى المنهج التجريبي على أنه محض استقراء أو تعميم آلى للوقائع التجريبية ومعطيات الحس فيتراجع دور العقل والخيال وجرة القوة المبدعة مع ثورة النسبية والكونتزم وسائر تطورات العلم المعاصر ، تبلورت أخيراً النظرية إلى المنهج التجريبي بوصفه فرضياً استنباطياً ، يبدأ بفرض لحل المشكلة المطروحة يبدع العقل ابداعاً ثم يستنبط منه النتائج الجزئية التى تلزم عنه ليهبط بها إلى محكمة التجريب ..

هذه النظرة الفرضية الاستنباطية تعنى أن المنهج التجريبي هو دائماً التآزر والتفاعل والحوار المتبادل بين العقل والواقع ، إنه الأساس المكين للتعامل المثمر الموجه الملتزم مع الواقع ومشكلاته . وهو لهذا يقدو بعداً حضارياً مفيداً لأقصى الحدود .

ولاجديد بدون إزالة القديم ، أو بدون انقلاب جديل يرفض ، وينفى الوضع القائم ، وصولاً للمركب الأشمل والأجدي ، ففي الوضع القائم في ثقافتنا عوائق تحول بينها وبين التشرب بالمنهج العلمى كقانون العمل والسلوك . وأول واجبات الثورة الثقافية هو سلبها أو إزالتها .

فما هي هذه العوائق^(١) ، وكيف يمكن سلبها وإزالتها ؟

أولها وأخطرها وأساسها الذى يتخص عن بقيتها هو : النظرة التجريبية للعلم ومنهجه ، فصياغته جاءت كنتاج للحضارة الغربية ، وبالتالي فإن اكتسابه يتم على حساب أصالتها . وقيدان هويتنا القومية . وحسيناً استيراد تقنيات العلم في استنباط مستمر وعقيم لوارد البلاد ، حتى بدون تهيئة المناخ لاستيعاب التقنيات والتعامل الأمثل معها ، فضلاً عن تطويرها أو تكييفها للمطلبات وظروف بيئتنا وتحديد الملائم وغير الملائم بما يقتضيه من أخطار . والسواقع أن إشكالية (التكنولوجيا) أو التقنية الملائمة appropriate وغير الملائمة من أعدد الموضوعات ، وايضاً والأهم من أخصب المداخل لدراسة متتالية التخلف لا سيما التخلف الاقتصادي^(٢) .

ويتبع هذا العائق الثاني ، وهو : النظرة التجديفية للعلم . فقد دخل ذات مرة - أو مرات في صراع مع الدين . وهذا العلم ميسرطن في ثقافتنا ، حتى أننا قد نطق (العصانية) خطأ بكسر العين ، ونضعها كضد مقابل للدينية ، ثم نستفسد الجهد في خيار عصيب ورائف ، غير مطروح أصلاً في ثقافتنا . وثالثاً ، النظرة التبجيلية التعجيزية للعلم ، فهو منشط البلاد المتقدمة ، والصقوة من انكى الافراد وافضلهم ، ومن عداهم لا شأن لهم بالمنهج العلمى .

ورابعاً : النظرة الترفيئة للعلم ، فهو يحتاج لتمويل واستعدادات وامكانيات ضخمة لا قبل لنا بها ، وبالتالي لا شأن لنا بالياتها - أى المنهج ، وليتكسرها هنا الثقافي فيما نستطيعه ، وما هو أكثر الحاحاً في عالمنا .

وخامساً ، فكرة العلم النافع والطم

غير النافع ، فليقتصر اهتمامنا على العلوم ذات التطبيقات التقنية المباشرة . التي تتحول على الفور إلى ما ينفع ويفيد ، ودع عنك العلوم البهتة أو العلوم الأساسية ، فضلاً عن الأساس الأعمق لكل هذا أي المنهج . وهذا التصور ناتج عن نظرة شائنة لمنظومة العلم ، وكأنها بضعة أشياء نأخذ منها ونضع !! وليست نسقا محكوماً بعلاقات منطقية تتبلور في المنهج العلمي .

وأخيراً ، التصور التراكمي للعلم ، كخزن بضائع تتزايد باستمرار . وهذه أيضاً نظرة شائنة للعلم ، غير أنها نظرة زائفة واجت ربحاً من الزمن ، فتكمن خطورتها في أنها ترسخت إبان العصر النيوتوني ، حيث كان العلم اكتشافاً آلياً لحقائق قاطعة ، بمحض تعميمات استقرائية ، تتكامل وتتراكم يوماً بعد يوم أو يظن أنه هكذا ، فتتراجع أهمية المنهج وخطورة دور العقل خطوة أو خطوات إلى الوراء .

ويمكن ملاحظة أن هذه العوائق - ورب سواها - ماثلة في الثقافة العربية العامة والمعتقد الشائع ، بقدر ما هي ماثلة في أدبيات الفكر العربي المعاصر .

ومن أجل إلزائها ، تمهيداً لتوطئ المنهج العلمي في ثقافتنا ، يتقدم علم الاستغراب ونفى المركزية الأوروبية كضرورة حضارية ملحة^(٨) . فغن طريقة يمكن نفى النظرة التفريعية للعلم حين نضع منجزات الحضارة الغربية داخل أطرها الأوروبية ، فنذكر أن المنهج التجريبي أجل صيغ وتطور ويتولد بها آلياً على أيدي الغرب ، لتمثل نشأته في حضارته طبيعة معرفية ونقلية محورية ، ولكن فقط بالنظر إلى طبيعة

الحقبة الأوروبية السابقة ، الحقبة الغربية الوسيطة التي رأت الانشغال بالمادة . عاراً وشئراً لا يدانيه إلا الساقطون . وليس الأمر هكذا في الحضارة الإسلامية ، فكانت هي حاملة لواء التجريب والبحث العلمي آنذاك . وعلى طريقة شهد شاهد من أهلهم فضلاً عن أنه من أجل أهلهم وارفهم مقاماً ،

نقتبس قول بتراند رسل : « في العصور المظلمة كان العرب هم الذين يقومون بمهمة تنفيذ التقاليد العلمية ، أما المسجونين أمثال روجير بيكون ، فقد اكتسبوا منهم إلى حد بعيد ما اكتسبوه من معرفة علمية ، حازتها العصور الوسطى اللاحقة . ولكن كان للعرب على أية حال المثلمة التي تناقض مثلمة الأوغريق ، إذا اتصلت بحوثهم بالوقائع بدلاً من أن تتصل بالبيد^(٩) » . أي أنهم كانوا تجريبيين أكثر مما ينبغي .

وإذا كانت الحضارة الغربية قد استنقلت النقلة المحورية صوب المنهج التجريبي أروع استغلال طراً ، فليس يعني أنهم خالفوه أو محتكروه .

ويعطينا علم مناهج البحث تأكيداً وتعميماً لهذا ، بما ينفي النظرة التبجيلية التعجيزية للعلم ، ومنهجه ، حين يخبرنا أن التجريب ليس هكذا ، وليس تبرقاً كسالياً ، أو آلية خاسمة بأعظم العقول وصفوة البشر من العلماء والباحثين ، بل إنه لا يعدو أن يكون الصورة المتطورة الناضجة لتعامل الكائن الحي مع بيئته .

فيذا كان كارل بوبر (١٩٠٢ - ٩٠) شيخ فلاسفة العلم وأهم المناطقة الينودولوجيين الذين صاغوا المنهج العلمي التجريبي المعاصر - أي المنهج الفرضي الاستنباطي - في واحدة من

أفضل وأخصب صياغاته ، بما أسماه نظرية المحاولة والخطأ هو الذي وصل به أينشتين إلى النسبية وحل مشكلة سقوط الأثير ، تماماً كما أنه الطريقة التي تصل بها الأميبا إلى غذائها وحل مشكلة الجوع ، فيقول بوبر ، « أينشتين قد يخطئ ، تماماً كما أن الأميبا قد تخطئ » .^(١٠)

فأي سلوك يسلكه أي كائن حي ليس إلا محاولة لحل مشكلة معينة ، ثم يستعيد من محاولة الحل الخطأ وعوامل التعثر والقصور ، وبعد حذف الخطأ يبرز موقف جديد ، وكل موقف وأي موقف يحتوي بالضرورة على مشاكل ، وفي محاولة حل إحداها يتم استبعاد الخطأ وهكذا ودواليك في متوالية مستمرة باستمرار الحياة والنشوء والتطور وتلقى تجسيدها في مقولة التقدم ، وخصوصاً التقدم المعرفي ، ثم التقدم العلمي على أخص الخصوص . فيقول بوبر : « منهج العلم هو المنهج النقدي ، منهج المحاولة والخطأ ، منهج اقتراح الفروض الجريية وتعريضها لأنغف نقد ممكن كيما تتبين مواطن الخطأ فيها »^(١١)

هكذا نخلص إلى أن المنهج العلمي فعالية مفطورة في صلب العقل البشري من حيث هو عقل ، ومن حق ومن واجب البشر أجمعين - ليس أ غريب فحسب - تسخير واستغلاله في كل جزئية من جزئيات الواقع .

ثم يتقدم تاريخ العلم ليخبرنا بدور العرب في خلق فصول من قصته ، ودوره في خلق فصول من قصتهم ، حيث لم يدخل العلم أبداً في صراع مع الدين ، لنذكر أن المواجهة بين العلمانية والدينية من خصوصيات الحضارة الغربية ، أما ثوابت الحضارة العربية

فليست تحمل مبرراً للنظر التجديفية للعلم .

وباستئناف المسير مع تاريخ العلم ، يمكن تبديد النظرات الشائنة والمزائفة للعلم كمخزن يضائع يحوى النافع وغير النافع ، ولا سيما بالوصول إلى ثورة العلم المعاصر ثورة النسبية والكمومية وانتهيار العالم النيوتوني الحتمى الميكانيكى ، فنذكر أن العلم ليس البتة تراكماً ، بل هو تقدم متوالٍ وتغير مستمر ، إنه فعالية نامية باستمرار ، والنشاط في الوقوف على جوهر هذه الفعالية وآيتها وسرها ... على المنهج .

على هذه الخطوط العريضة ، ويهدى من أصول علم الاستغراب تتكاتف بحوثنا في فلسفة العلم ومنهجه وتاريخه لنفى تلك العوائق - وأولها النظرية التفريرية للعلم ، التي تحول بيننا وبين التشرب بالمنهج العلمى .

إن المنهج العلمى ، وهو التعميل العبرى لما يعرف بالمقابلة العلمية ، يحوى بين شطآنه القيم المنشودة في مشروفا الحضارى ، من قبيل التخطيط والتفكير المنظم والإبداع ، والتنافس لحل المشاكل في تعددية الرأى والرأى الآخر ، ثم الاتجاه إلى محك الواقع المشترك بين الذوات اجمعين للفصل بين المتناسين . والاهم من كل هذا ، البحث الدؤوب عن الأخطاء والقصورات الكائنة في كل محاولة إنسانية ، والمجال المفتوح دوماً للمحاولة أو النظرية الأقدر والأجدر والتقدم الأهمى ... وبالنسبة الاحتمالية والشمولية Relativism ، فلا شيء مطلق أو يقينى ، وليس ثمة حقيقة نهائية لا يعيد عنها إلا المارقون . أو تتخذ مبرراً ليكبح انطلاق العقل والسيطرة وفرض الوصاية على البشر .

ولنتأمل معاً ملياً قول قائل Weyl الذى يمكن وضعه شعاراً لفعالية المنهج والبحث العلمى المستمر المنطلق دوماً من كل إجابة يصلها إلى تساؤلات أبعد ، بغير أن يسلم البتة بحقيقة نهائية يركن إليها : « كل حقيقة مطلقة ذاتية ، وكل حقيقة موضوعية نسبية » .

الهوامش :

(١) ثمة توضيح أكثر في مناقشة لاجبيات وفعاليات للمنهج القرصى الاستنباطى ، حيث أجبنا على السؤال هل المنهج العلمى وحدة أم تنوع ؟ انظر كتابنا : مشكلة العلوم الإنسانية : تقنياتها وإمكانية حلها ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

ص ١٧٤ : ١٧٦ .

(٢) انظر : « زماننا زمان المنهج العلمى » ، في بحثنا : المنهج العلمى في فلسفة زكى نجيب محمود ، دراسة منشورة بمجلة المنتدى ، دى ، مايو ١٩٩١ . ص ٢٧ : ٣٢ .

(٣) انظر : « الثورة العلمية » : د. عبد الله العروى ، ثقافتنا في ضوء التاريخ ، دار التنوير ، الدار البيضاء ، ط ١ سنة ١٩٨٣ .

(٤) طبعاً لتصنيف طيب تيزينى البارز لواقف الاتجاه الأتاريخى من التراث ، أى الذى ينظر إلى التراث ككل متشعب ، يمتعين صارفاً النظر عن ملايسات نشاته وظروف تنظيمي ، وبالتالي إمكانيات تطوره ، قد يبدو أن اختزال إشكالية الأصالة والمعاصرة إلى الفجوة العلمية والثقافية بيننا وبين الغرب - هذا الاختزال كائن أساساً في موقف المعاصرة الذى أسماء تيزينى بالعدمية التراثية التى تريد نفي التراث والغاء إلغاء - كمدرسة اسماعيل مظهر وشلبى شميل وسلامة موسى . وعلى الرغم من أن زكى نجيب محمود لا يسندرج في موقف العدمية التراثية بل وضعه تيزينى في موقف النزعة التلغيفية بين التراث والعلمية المعاصرة (انظر : د. طيب تيزينى ، من التراث إلى الثورة ، دار ابن خلدون ، بيروت

١٠ ط ، يونيو ١٩٧٦) فإنه - أى الدكتور زكى نجيب من أقوى المعبرين عن هذه النظرية الاختزالية . وبصورة أكثر تركزاً وتمحوراً حول موضوع هذه الورقة ، انظر « يقتضنا منهج العلم » : د. زكى نجيب محمود ، أفكار ومواقف ، دار الشرق ، القاهرة ، ١٩٨٢ . ص ٢٠٨ : ٢١١ .

(٥) د. انطونيوس كرم ، العرب أمام تحديات التكنولوجيا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٥٩ ، نوفمبر ١٩٨٢ . ص ١٥٢ .

(٦) انظر وقارن عوائق إبداع العلم والتكنولوجيا ومعايشتها إليهما :

د. سالم يقوت ، التجديد العلمى ومآزق التبعية ، دراسة منشورة بمجلة الوحدة ، الرباط ، العدد ٩٢ ، مايو ١٩٩٢ . ص ٣٥ وما بعدها .

و : د. عبد الباقي كرام ، نحو منظومة بحثية بدلية ، الوحدة ، العدد ٨٥ ، أكتوبر ١٩٩١ . ص ٨٩ وما بعدها .

(٧) انظر المشاكل المترتبة على نقل التكنولوجيا غير الملائمة :

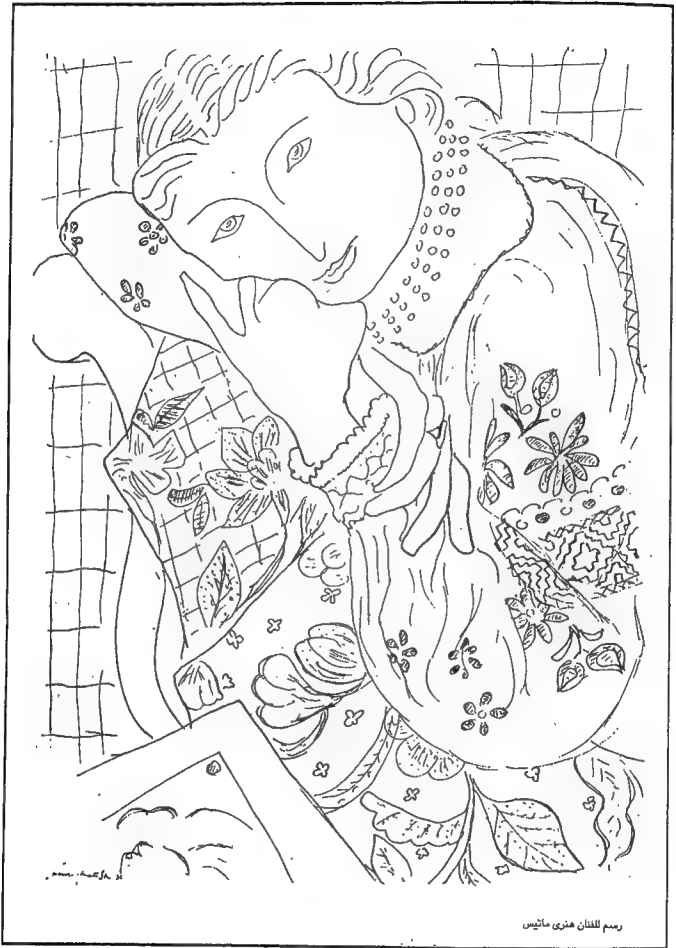
د. انطونيوس كرم ، العرب أمام تحديات التكنولوجيا ، ص ٨٦ وما بعدها . (٨) راجع : د. حسن حنفي ، مقدمة في علم الاستغراب ، الدار الفنية ، القاهرة ، ١٩٩١ .

Berrand Russell, The Scientific (٩) outcook, George Alan & unmin, London, 1934, p. 21-22.

karl Popper, objective Know- (١٠) ledge: An Evolutionary Approach. Clarendon Press, Oxford, 1977, p. 265.

karl Popper, logic of scientific (١١) Discovery, Hutchinson, London, 1976. p. 54.

ولزيد من التفصيل ، قان كتابنا : فلسفة كارل بوبر : منهج العلم .. منطق العلم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ . ص ٩٨ وما بعدها ، وص ١٦٩ .



رسم للفنان هنري ماتيس

العلم بين الإمامة والمنطقية الصارمة

استعراض نقدي لأراء عشرين
كاتباً فرنسياً أجابوا عن السؤال : هل
يعرض العلم الإنسان للخطر ؟

تحذير من أن تطبيقات العلم إذا
لم تنتج إلى الأغلبية فإنها ستؤدي إلى
ردود فعل غير منطقية ، وإن مستقبل
العلم بحاجة إلى عقل متزن مدرك
لحدوده .

فما يعرض العلم الإنسان للخطر ؟
سؤال يطرحه ياب « وجهة
نظر » بجريدة « لوموند الديبلماسي »
ويحاول الإجابة عليه عشرون كاتباً ، من
بينهم جاك تيتار الذي يحذرنا من فساد
المثل التي يقوم عليها البحث العلمي ،
أما إينياس ساش فيطرح تساؤلاً حول
كيفية عقد مصالحة وتوافق بين البيئة
من جانب والنمو والإزدهار من جانب
آخر ويحاول رينيه لونوار ، من ناحيته ،
إيجاد تعريف حول ماهية العلم عند
الأفراد في هذا الزمان ، وكذلك يدعو
ديكارو بتريللا ، إلى صياغة عقد أو
إتفاقية عالمية . وأخيراً ، يتحدث محمد
لا ربي بوجيري عن العالم الثالث ،
ضحية تجارة المبيدات .

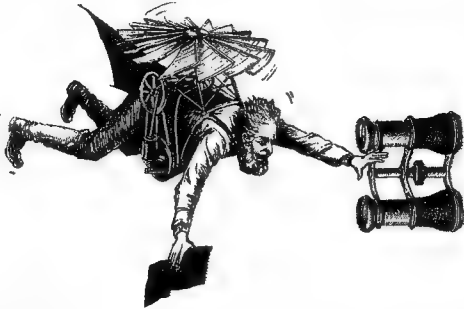
العلم ، وجه معنوي يطل علينا من
زمن يجري بسرعة فائقة ، يدور حوله
أحياناً جدل يتسم بالعقلانية تارة
وبالهديان تارة ، وتدور حوله مناقشات
عديدة تارة أخرى . ولكن ما هي حقيقة
العلم الذي نسعى إليه لنجعله في خدمة
مراجسنا ورغباتنا وإيديولوجياتنا
وأحلامنا بل والكوابيس التي تؤرقنا
فلقد تطور العلم أو بمعنى آخر ، البحث

روجيه ليجار

رئيس مدينة العلوم والصناعة - فرنسا

ترجمة : كاميليا صبحي

العلمي ، منذ أن تحدثت أبعاد ما يطعم
إليه خلال القرن السابع عشر ، في
أوروبا ، وهو معرفة الحقيقة ، وكذلك
تحدد منهجه المتمثل في وضع
الافتراضات ، وإجراء التجارب
والقياس ، وتحري الدقة وأن يكون ثمة
جدل وتساؤلات دائمة حول العلم ذاته .
ومن ناحية أخرى ، تحدثت هوية العلم
على الصعيد الاجتماعي ، فما هو إلا هي
مستند لا علاقة له بالسلطة . ولقد كانت
تطبيقات العلم محدودة وكان أمام
تقنياته روح من الزمان قيل أن يتقدم .
أما عن طريقة نشر العلم في تلك المرحلة ،
فقد كانت من خلال تلقينه لأعداد
صغيرة من الناس ، وعن طريق دوائر
المعارف ومتاحف المقتنيات الأولى ، ولا
ريب أن البحث العلمي المعاصر لم يزل
محفظاً ببعض ملامحه القديمة ، بيد
أنها شهدت تحولات عميقة ، خاصة مع
بداية القرن العشرين .
أما اليوم ، فالعلم أشبه بالآلة
ضخمة ، مصنوعة من فخر الذكاء
البشري ، تنتج أطناناً من المعرفة
شديدة التطور والتخصص والتعقيد
حتى إنه ليصعب على العلماء ، من ذات
التخصص إدراكها ، أما بالنسبة



فالأجهزة الالكترونية ، والكومبيوتر والطاقة النووية ، والسلاسل الجديدة من المواد ، والتقنيات الحديثة المتعلقة بأمور الحياة ، كل تلك التطبيقات التي تنظم حياتنا الجماعية ومهنتنا اتخذت من البحث العلمي سيداً محظياً لديها وحين نشير إلى مخاطر العلم فلا سبيل لنا إلا أن ترجعها إلى ذلك التزاوج الخلاق الرائع بل والسرور أيضاً بين البحث العلمي وتطبيقاته .

ولكن حذار من أن نرعى المولود مع مياه الغسيل بعهن أن تلك المياه أخذه في التلوث ! فالعلم بحاجة ماسة إلى البحث العلمي وإلى المعلومات التي يكتسبها وهو بحاجة إلى منهجه وتطبيقاته التقنية شريطة أن نوجه هذه التطبيقات لاحتياجات الأغلبية على أن نتحكم في تلك الاختيارات الملحة . فمستقبل العلم لن يكون في ردود أفعال غير منطقية ، ولا في قلقلات خاصة ، صارمة .

مستقبل العلم بحاجة إلى عقل متزن مدرك لحدوده كل الإدراك . قد يكون في هذا الأسلوب الأمل للنظر إلى العلم ، الذي اجتمع لأجله الكتاب بدعوة من جريدة « لوموند الديبلوماتي » من أجل تقديم أسهامات مفيدة وفعالة ■

أعباء العمل وتحير المرأة . غير أن التقدم ، شأنه في ذلك شأن جميع المؤسسات الإنسانية . فبالعلم ، تمتلئ ترسانات الحرب التكنولوجية ويصل صناعة آلاتها إلى مراحل متطورة ودقيقة . وهو أيضاً يعمق الفجوة بين الأقوياء والضعفاء بعدم تشجيعه للتقدم الإنساني الذي من شأنه تحرير الفقراء كما يقول جاك ديكيونوا . إذ إن العلم يقلل من فرص العمل بأسرع كثيراً مما ينتجها من خلال « إحداث خلل » بين حجم السلع والخدمات المتاحة والتمويل اللازم لإنتاجها على حد قول بيرنير كاسان . ويرى برنار إيدلمان أنه على الرغم من المظهر التحرري للعلم ، إلا أن باستطاعته أن يجعل أي إنسان لديه القابلية لأن يصبح مادة أولية تتشكل حسب الظروف وتدر دخلاً ، خاضعاً للعمال والطغیان . ذلك أنه باختصار للعلم صفات الإنسان .

ويعد أن استعرضنا في عجلة وعود ومخاطر العلم ، يجدرنا الآن أن نتناول بالحديث العلوم التقنية ، فقد أصبح بالفعل بين العلوم والتقنيات رابطة مشتركة ، راسخة ، قوية ، بل وممتدة فيما يبدو .

للأجهزة التي يستخدمها محترفو البحث العلمي ، فإنها تزداد ضخامة وتعقيداً وإتقاناً يوماً عن يوم . وغدت باهظة التكاليف ، فمن دواصة البنزين إلى الأقمار الصناعية والمفاعلات النووية وأشعة الليزر والشاشات والمجاهر ذات المقدرة العالية .

غير أن كل تلك الاختراعات ليست في متناول الفقراء ، إلا في حالات نادرة حينما تسمح لهم بعض السوكالات والمؤسسات الدولية باستخدامها شريطة أن يتمكنوا من تحمل تكاليف السفر والانتقال إليها .

ويشرح روبير على براك دي لا بيريير الموقف فيقول : إن البحث العلمي ما هو إلا ضحية للإفلاس الإفريقي .

ومن ناحيته أخرى فإن تلك الآلة الضخمة قادرة على تحقيق ما هو أفضل ، إذ إنها تحملنا إلى ذروة المعرفة بالمادة ، والكون والحياة ، فالعلم قادر على إبهارنا وعلى أن يجعلنا نقد حماساً كي نهزل من المعرفة . فهو يجد نظرتنا للعالم ، ويثرى قدراتنا على الحكم على الأشياء ، ويمنى عقليتنا النقدية عندما يصل إلى تطبيقات تكشف لنا ميكرأ عن الأمراض ، وتطيل العمر وتخفف من



رسم للفنان المرشادى

الفصل في الغايات

٣٦ مستقبل الماركسية في مصر ، محمد سيد احمد . ٤٨ ماركس والإلهوت

الإنساني . صلاح قنصوه . ٥٨ تفكيك البنيان المرضي ، وائل غالي

قا أعتقد أنه لا مناص من البدء بـ «تحفظ منهجى» يتعلق بأية مناقشة عن مستقبل الماركسية عموما ، وليس عن مستقبلها في مصر بالذات ، هو أنه لم يعد لكلمة « الماركسية » معنى محدد ... فلقد تعددت مدارس الماركسية وتتنوع . ولم يعد هناك أساس للقول بأن هناك ماركسية « سوفيتية » ، أو « صينية » . أو « جيفارية » ، إلخ .. لاختفاء الأطراف التى شكلت مراكز هذه المدارس المختلفة . ومن هنا فلم يعد للماركسية قوام عام معتد . إن هناك « تعاليم » ماركس . ولئن هناك « الفكر الماركسى » و « النهج الماركسى » ، وإن هناك « تراشا » منسوبا إلى « الماركسية » ، وتأثير « الماركسية » في تقرير معالم الوعى والوجدان المعاصرين .. ولكن تظل هذه مفهومات عامة ، وهى مفهومات لا تصلح لإعطاء إجابات محددة على سؤال عن مستقبل الماركسية في مصر .

وعندما نتحدث عن مستقبل الماركسية في مصر ، فإنا لا نتحدث عن عموميات ، بل عن خصوصيات . إننا نتحدث عن خصوصية مصر ، وعن نوعية محددة من الماركسية نشأت في مصر ، في ظروف تاريخية محددة ، ومدى احتمال أن يكون لها مستقبل ، وبمعيار أكثر دقة ، أن يكون لها دور في المستقبل . وعندما نتحدث عن المستقبل ، فإننا نعنى مستقبلا منظورا ، وأرد أن ننتبها ببعض معالمه . وربما نعنى تحديدا مشارف القرن القادم والعقود الأولى فيه .

ماركسية جيل الأربعينيات

وإذا ما انتقلنا إلى « موضوع » البحث ينبغي - بادئ ذي بدء - أن

تحليل لسمات الحركة

الشيوعية المصرية منذ نشأت

وحتى الآن .

اجتهاد يرى أن استشفاف

المستقبل لا بد أن ينطلق من

معطيات هذا التاريخ (الماضى)

ووقائع الحاضر .

مستقبل الماركسية في مصر

محمد سيد أحمد

المفكر الإستراتيجى المعروف ، والكاتب في
الأمرام وصاحب « بعد أن تسكت الدافع »
وه مستقبل النظام الجزى في مصر » و « نحن
والمادة » .

نشير إلى يديه هي انه « لا ماركسية بدون ماركسيين » .. فإن تاريخ مصر المعاصر تميز بأن الأربعينيات ، وبالذات ظروف مصر في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية ، وحتى ثورة يوليو ، هي تحديدا الظروف التي أفرزت جيلا من الماركسيين في مصر . وقد حل الاتجاه « القوي » محل الماركسية بصفته الرافد الرئيسي للحركة التي نسبت نفسها إلى « الثورة » - كنهج لعملية « التغيير » - ابتداء من عام ١٩٥٢ . وهناك من يقولون بأن « التيار الديني » أصبح الأكثر قدرة على التعبير عن أسباب « الرفض » ابتداء من السبعينيات ، فلقد أثبت تصدى « الجهاد الاسلامي » لعملية اغتيال السادات عام ١٩٨١ أنه قد أصبح الاتجاه الذى أضفى يابسا أكثر الاساليب « راديكالية » في مناهضة السلطة والنظام . ولم تكن اتجاهات المعارضة الاخرى ، بما في ذلك الاتجاه الماركسي ، المثل وتقتاد أساسا في التجمع ، قادرة على مجاراته ، كما أنها لم تكن رغبة في أن تعبر عن أسباب « الرفض » بأسلوب « الأرهاب » ، علما بأن التجمع قد بادر قبل غيره في رفض كامب ديفيد ، واستنكار رحلة السادات إلى القدس ، وإدانة المعاهدة مع إسرائيل ..

وارد إذن القول بأن زاد الماركسية في مصر إنما هو جيل الماركسيين الذين التحقوا بالحركة في الأربعينيات . وقد نجح عبد الناصر بإنجازاته الثورية في أن يجرم الحركة الماركسية من زاد جديد . فلقد استمرت الحركة الماركسية مستتبدة أساسا إلى كوادرها الذين نشأوا في الأربعينيات . وللحيلة دون نمو الحركة ، ولأنه أن يشرها م جديد ، لم يتردد عبد الناصر في إعمال الروادع

والحواجز معا . الروادع عن طريق الاصرار على استمرار تجريم الشيوعية ، وحبس أعضاء المنظمات الشيوعية ، وتعريضهم للتعذيب في السجون والمعتقلات . والحواجز عن طريق أشراك الماركسيين في كيان النظام الناصري بعد خروجهم من السجن ، بشرط قبولهم حل التنظيمات الشيوعية .. ثم ذهب السادات إلى ما هو أبعد عقب توليه السلطة ، وإثر نشوب صراع سلطة حاد داخل المؤسسة الحاكمة ذاتها . فلقد استعان ببعض الماركسيين في مراكز عليا للدولة ، بل وكأعضاء في الوزارة ، ثم أبعدهم في مرحلة لاحقة ، مع إجازة قيام حزب معارض « اليسار المصري » .. بل قبل إن السادات أراد أن يكون حزب اليسار المعارض حزبا ماركسيا محضا ! ذلك بأمل أن يكون هذا الحزب « قطبا طاردا » للقوى التي تقف إلى يسار الحكومة ، وبالذات القوى الناصرية (والقومية عموما) . وكى ييسر للدولة عملية استيعاب هذه القوى ، من منطلق أنه يتعدى عليها قبول « قيادة شيوعية » ! .. غير أن زيارة السادات للقدس ، والاتفاقات التي أبرمها مع إسرائيل ، قد أثارت استنكار قوى عديدة بالشوارع السياسي المصري . وكان حزب اليسار أول من تصدى بالرفض للزيارة أولا ، ثم للاتفاقات . فأصبح في نظر قوى معارضة عديدة « قطب جذب » لا « قطب طرد » وتيسيرا لهذه العملية : حرص حزب اليسار على « تجسيم » قصيله الماركسي ، وإعلاء شأن الفصائل الأخرى التي انجذبت نحوه بفضل معارضته المنتظمة ، ومنذ البداية ، للصالح المنفرد مع إسرائيل . وهكذا نشأ ما عرف بـ « صيغة التجمع » ،

المنطلقة من فكرة إنشاء حزب يجمع حول برنامج واحد العديد من فصائل اليسار ذات الاصول الايديولوجية المختلفة .

هكذا استطاع حزب التجمع أن يطيل من عمر الحركة الماركسية في مصر ، وأن يكفل لها وجوداً في إطار شرعية النظام ، رغم كل تعثرات هذه الحركة ابتداء من بداية الخمسينيات في توسيع دائرة نشاطها بزيادة جديد من الكوادر .. صحيح أن حركة الطلاب في نهاية الستينيات (عقب هزيمة ١٩٦٧ ، والذات في عام ١٩٦٨ الذي شهد حركة طلابية عارمة في مواقع عليا عديدة ، ولو لأسباب لم تكن في كل المواقع واحدة) قد أوجدت جيلا جديدا من الشباب أراد أن ينسب نفسه إلى الماركسية . ولكن من منطلق إدانة الجيل السابق ، واعتباره قد سلم نفسه للسلطة ، ولقد بالثبعية كل مصداقية ، وأن مجلة « الطليعة » ، التي ضمت في إطار مؤسسة « الأهرام » أبرز كتاب ومفكرى الجيل السابق - إنما أصبحت أداة عبد الناصر لاحتواء الماركسية . ومن المؤكد أن عبد الناصر ، وقد ضمن ولاء الماركسيين بعد حل تنظيماتهم ، إنما أراد الاستعانة برؤيتهم ، تطبيقا لشعار آمن به ، وجاهر به لبعض المقربين إليه ، وهو أن الماركسية كتيبة بأن تكون « عنصر تصحيح وإثراء » ، أى « تصحيح » ما قد تحل رؤيته « القومية » من أوجه قصور . و « إثرائها » براد رؤية تقوم على « الأمية » . ولكن العبارة حملت أيضا بشكل ضمني معنى أن الماركسية ليست ، وإن يسمح لها بأن تكون ، « عنصر قيادة » ! .. بيد أن جيل الستينيات ، على حدة اتفاداته للجيل السابق ، قد فشل في أن يحمل الراية



محمد أنور السادات



جمال عبد الناصر



الملك فاروق



عزیز المصری



خروشوف



عبد الكريم قاسم

بديلا عنه . فلقد عجز تماما عن توحيد صفوفه ، وعن تحاشي التشريد . وأن يكفل لنفسه قواما عاما ، فكريا أو تنظيميا ، يتسم بالاستمرارية . بل إن أكثر وجوهه ضحيا لم تصمد لمغريات « الافتتاح » ، وسرعان ما هجر العديد منها الماركسية كلية !

الشيء المؤكد ، على أى الأحوال ، هو أن الجيلين ، جيل الأربعينيات وجيل الستينيات سوف يكونان قد زالا تماما عند مشارف القرن القادم ، ولو لاعتبار بيولوجى محض هو تجاوز هذا التاريخ سن رحيلهما ! فهل من مرتكز للماركسية في مصر إثر غيابها ؟ ومع غياب الاتحاد السوفيتي ؟ فضلا عن اختفاء الماركسية كأيديولوجية ذات قسما محددة على الصعيد العالمى ؟ هل من معنى للسؤال الذى طرحناه منذ البداية ؟ هل من مستقبل لحركة في مصر تنسب نفسها إلى الماركسية ، في مثل هذه المالبسات ؟

اليهود والحركة الماركسية المصرية

أعزلنا مقياسا « كميا » في الحكم على مستقبل الحركة الماركسية ، هو أن الحركة وأرد « انقراضها » ، ولو بسبب اختلافها بعد سنوات معدودة لأسباب تتعلق « بالكيم » . ولا شك أن الاعتبارات « الكمية » لا يمكن إسقاطها من الحساب ، ولو لمجرد أنه يتعذر تصور وجود حركة ماركسية مستقبلا مع انكماش عدد الماركسيين إلى الصفر ! - ولكن الاعتبارات « الكيفية » هي دائما الأهم ، والسؤال الأساسى هو : لماذا عجزت الحركة الماركسية في مصر عن تجديد نفسها ، رغم كل ما عرف عن كوادرها من تقان ومن استعداد للتضحية ، ورغم كل ما

تحملوه من أجل « القضية » ؟ لماذا عجزت الحركة عن تجديد عناصر جديدة مع كل منقطع في تاريخ مصر المعاصر ، يكفل لها التجدد والاستمرارية ؟

جدير بنا في هذا الصدد أن نلتفت إلى حقيقة أن الحركة الشيوعية في مصر لم يكن لها وجود دائم منذ أن كان من الممكن أن توجد ، أى منذ أن وجدت أحزاب شيوعية أسست كفروع محلية « للدولية الشيوعية » (الكومنترن) إثر انشائها على يد لينين عام ١٩١٩ في أعقاب انتصار الثورة البلشفية .. فلقد أسس « حزب شيوعى مصرى » في بداية العشرينيات . ولكن حكومة الوفد تحت رئاسة سعد زغلول نجحت في استئصال كل وجود لهذا الحزب عقب نهوضه بحدود ملموس في (اضرابات عمالية بالاسكندرية عام ١٩٢٤ . ومنذ ذلك الوقت ، اقتصر النشاط الماركسى داخل مصر على نشاط بعض الخلايا الشيوعية التى تبعت أحزابا شيوعية أجنبية ، كالحزب الايطالى أو اليونانى . وكان هذا النشاط مقصورا على الجالية الايطالية أو اليونانية ، ولخدمة نشاط هذين الحزبين داخل وطنهما الاصل فقط . إذ كان محظورا على هذه الخلايا أن يكون لها أى نشاط « مصرى » .. حتى أقدم عدد من المثقفين ، جمعتهم صفة أنهم ينتمون إلى الطبقة الوسطى ، ومعظمهم من الجالية اليهودية ، على إنشاء عدد من المنظمات الشيوعية في مصر عقب اندلاع الحرب العالمية الثانية ، وبالأذات عام ١٩٤٢ .

وجدير بنا أن نضع النظر في مفارقة أن يكون أغلب مؤسسى الحركة الماركسية المصرية يهودا . قد تكون إشكالية ذات طابع سوسيولوجى . ولكنها لن تخلو من آثار سياسية ، بل

وعقائدية . ذلك أنها تطرح سؤالا محوريا هو : إلى أى حد عبرت الحركة الماركسية المصرية - وقد كان المثقفين يهود دور أساسى في تأسيسها - عن مشاكل حكمتها في المقام الأول « هوية » مؤسسى الحركة « اليهودية » .. وهل عبرت هذه الحركة ، في التحليل الآخر ، عن « الطبقة العاملة المصرية » ، ونضالها وتطلعاتها ؟

وبإحدى ذى بدء ، أريد أن أؤكد أنني لست من أنصار « التفسير التأسرى للتاريخ » . ولا أزعج إطلاقا أن هؤلاء اليهود قد انطلقوا ، على أى نحو ، من موقع تأمرى . بل أزعج ، وهذه شهادة أؤسساها على تجربتي الشخصية مع العديد منهم ، أن حسن نيهم (أو على الأقل ، حسن نية غاليينهم) ليس موضوعا يحتمل الجدل . وقد أثبت الكثير منهم تقائنا لا يقل عن تقائى غيرهم من الكوادر . ولكن القضية ، كما قلت ، قضية سوسيولوجية ، تتعلق بالهوية ، ولابد أن تسفر عن سلوك يلى مقاصد قد لا تكون واعية تماما لدى مزاولى هذا السلوك أنفسهم ؛ وعلى أى الأحوال فإنها ، كما قلت ، قضية جديرة بالبحث المتعمق ، خاصة في عصر قد انتعشت فيه المشاكل المتعلقة « بالهوية » في كل مكان على نحو مثير .

فلقد ترتب على غياب البعد الماركسى / الشيوعى / الأمسى عن الحياة السياسية المصرية ابتداء من عام ١٩٢٤ وحتى بداية الحرب العالمية الثانية - كما أسلفنا ذكره - أن الحركة الوطنية المصرية قد ووجهت عام ١٩٣٦ باختيار سير ، عندما أبرم الوفد معاهدة مع بريطانيا ، دروا لخطر الفاشية الايطالية والنازية الألمانية الصاعدتين . هذا على أى الأحوال ،

مستقبل الماركسية في مصر

عندما ووجهت الحركة الوطنية المصرية، بل والحركة القومية العربية، بإنشاء إسرائيل عام ١٩٤٨ فهل كان من الممكن النظر إلى حركة انشئت في مصر، وتحيطها الشبهات أنها قد أضمت لحماية اليهود، على أنها كفيلة بمواجهة إسرائيل وهي الدولة التي جرى تبرير تأسيسها بأنه لحماية اليهود تحديداً ؟ .. بل وليس حمايتهم بشكل مجرد وحسب وإنما على نحو أفضى إلى صدام عنيف مع مكونين أساسيين لمركبة تحرير الشعوب العربية: البعد « القومي » عموماً في المقام الأول؛ فضلاً عن البعد « الوطني » الخاص لدى كل دولة عربية على حدة . وهذا بالبداية كان يشمل مصر .

إن حركة ماركسية تشوبها مثل هذه الالتباسات « عند المنبع » كانت لابد أن تجد صعوبة في التخلص منها كلية في المراحل اللاحقة، يوجه خاص إذا ما تحاشت التعرض لما سبق وتناولهنا صراحة . وهو موضوع كان على أي الأحوال شائكا، لما كان ينطوي عليه من مصائد، خاصة من منظور ماركسي يحرص على تجنب الوقوع في شرك « العنصرية »، و« العداء للسامية »، وبالذات في مناخ عام تعاطف فيه شأن النزعات القومية الضالصة، بما قد تحمله ضمناً من عنصرية دفينية غير معلنة ..

وأياً كانت هذه الاعتبارات، فإن الجدير بلفت نظرنا مما سبق، وقبل استرسالنا في بحث جوانب أخرى من قضيتنا، هو أن الماركسية في مصر تيار لم تعترضه فقط عقبات حالت دون « نموها الطبيعي » من حيث « الكم » وحسب، بل ومن حيث « الكيف » أيضاً .

الطبقة الوسطى على تأسيس حركة شيوعية مصرية في بداية الأربعينيات، هو لحماية هويتهم اليهودية في المقام الأول، لا لإطلاق حركة تستهدف تحرير الطبقة العاملة ؟ ..

ربما بدا السؤال « أكاديمياً » وقت تأسيس هذه المنظمات، ذلك أن العمل من أجل إنقاذ أية فئة من الاضطهاد النازي، وطبعي أن يشمل ذلك فئة اليهود، لم يكن هدفاً يتعارض قط مع أهداف التحرير عموماً، وحركات التحرير التي يتبنّاها حزب يشب نفسه إلى الطبقة العاملة بالذات، ذلك أن مفهوم الماركسية لتحرير الطبقة العاملة هو مفهوم ينطلق من فكرة أن نضالها من أجل تحرير نفسها يحمل في طياته تحرير المجتمع ككل من مختلف صور الاضطهاد .. ولكن السؤال أصبح حساساً، بل وحيويًا في مرحلة لاحقة

كان مبرر الوفد في توقيع المعاهدة . ولكن ترتب على إبرامها أن القطاعات الأكثر راديكالية للحركة الوطنية (بشجيع من رواد أوائل للحركة القومية، مثل عزيز المصري) قد قررت مخاطبة يد ألمانيا، من منطلق أن الوفد قد تخلى عن رسالته الوطنية، وهادن الاستعمار، وأن « عدو صدوي » لابد أن يكون « صديقي » .

وبعد سنوات معدودة، انضمت الحرب العالمية الثانية. ووصلت قوات روميل عام ١٩٤٢ إلى مشارف الاسكندرية. وقامت مظاهرة انتهت : « إلى الأمام، يا روميل ! »، ولا شك أن المزاج العام في الشارع المصري وقتذاك كان مدعاة لانزعاج بريطانيا. فلقد فرضت على الملك فاروق إعادة الوفد إلى الحكم يوم ٤ فبراير. وكان لابد أن يتسع القلق ليشمل جاليات عديدة مقيمة في مصر، بالذات الجالية اليهودية، أكثر هذه الجاليات ادراكاً لمخاطر احتلال ألمانيا النازية لمصر، في ضوء ما كان معلوماً عن اضطهاد النازيين لليهود.

والجدير بالملاحظة أن الايديولوجية الشيوعية كانت الوحيدة الكفيلة بتنبية الحركة الوطنية المصرية إلى أنها لا تملك أن تقتصر أن « عدو صدوي » بالضرورة صديقي، بل أنه قد يكون عدواً له، وأن النازية الألمانية يتعين النظر إليها على أنها أشجع أشكال الامبريالية على الإطلاق. لقد كانت الشيوعية هي الايديولوجية الوحيدة الكفيلة بتوفير حماية للجالية اليهودية في مصر وقتذاك، في وجه الخطر النازي . ومن هنا وجهة التساؤل : هل كان الدافع الدفين، غير المعلن (ربما حتى لأنفسهم)، لإقدام مثقفين يهود من

الحركة الماركسية المصرية تتبنى الاتجاه القومي

ثم هناك سؤال آخر كبير يندرج تحت باب الاعتبارات «الكيفية» وهو: إلى أى حد كان - ولا يزال - وارداً أن توجد في مصر حركة ماركسية قادرة على التعبير عن أسباب المعارضة، وعن مبررات تجاوز المجتمع القائم إلى مجتمع أفضل، في ظروف أصبحت لايدولوجيات أخرى غير الماركسية قوة جذب تلقى الماركسية في النهوض بهذه العملية؟

كما سبق وأشرنا، أصبح «التيار القومي» منذ قيام ثورة يوليو في بداية الخمسينيات، هو الأكثر قدرة وتهيؤاً لاجتذاب القوى الاجتماعية الرافضة للارضاء القائمة، المتطلعة إلى التغيير. ثم أصبح «التيار الديني» منذ السبعينيات الأكثر تهيؤاً للنهوض بهذا الدور. فهل يوسع الماركسية مزاحمة هذين التيارين في هذه العملية؟

ربما ينبغي لنا أن نشير في هذا الصدد إلى ظاهرة هامة ناجمة عما سبق وأوردناه عن نهوض يهود بالذات بالدور الأهم في تأسيس الحركة الشيوعية المصرية.. أنها ظاهرة نالت من شأن الماركسية في مصر، خاصة إثر تولى الضباط الأحرار السلطة، وعلى نحو أخص بعد أن أسفر عبد الناصر عن وجه قومي، أصبحت له جاذبية غالبة.. فنهج مجرد اندلاع حرب فلسطين الأولى عام ١٩٤٨، صدرت تشخيصات لهذه الحرب من قبل بعض القيادات اليهودية للمنظمات الشيوعية المصرية بأنها كانت «لصرف الأنتظار عن الحركة الوطنية المصرية»، أو «أن شن الحرب كان تلبية لخططات الامبريالية البريطانية، بدليل أن

الجيش المصري قد عبر قناة السويس التي كانت تسيطر عليها قوات الاحتلال دون اعتراض منها»، أو «أن دولة اسرائيل سوف تشكل واحة للديموقراطية في منطقة عربية ما زالت تزح تحت نير الاقطاع»، إلخ.

صحيح أن مثل هذه الحجج كان يتردد فعلاً في أدبيات الحركة الشيوعية العالمية وقتذاك.. ولكن الأمر المؤكد أنها لم تكن مستساغة قط في نظر عناصر وطنية صميعة تضرب بجذورها في المجتمع المصري وجذبتها الحركة الشيوعية. وهكذا تعارضت رؤية ومصالح المنصرين اليهود الذين أعادوا تأسيس الحركة الشيوعية في الأربعينيات مع رؤية ومصالح المثقفين المصريين الذين جندوهم وتآلق وضعهم في الحركة الشيوعية مع ازدهار الحركة الوطنية المصرية وبلوغها الذروة في عامي ١٩٤٦ - ١٩٤٧.. بل وبلغ التعارض بين الفريقين حد تجسير وتشثيت أبرز منظمة شيوعية وجدت في الساحة وقتذاك هي «الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني» (حدث). وتعرضها لأزمة عاصفة بمجرد اندلاع حرب فلسطين عام ١٩٤٨، واعتقال العديد من الشيوعيين المصريين بتهمة الاشتباه في ميولهم الصهيونية!..

ولكن رغم ضراوة أزمة الحركة الشيوعية وقتذاك، بدا أن ثمة «حلاً وسطاً» غير، كان مازال ممكناً، مفاده أن تشدد القيادات اليهودية على شجبتها «لصهيونية»، في نظير أن يلتقي الجميع على أرضية «المصرية» بعيداً عن «القومية العربية»، يدعو أنها فكرة قد يشربها التعصب!

بيد أن هذه «الهدنة الفكرية»، إن وجدت، لم يكن من الممكن أن يكتب لها

البقاء.. إذ أضحي المثقفين المصريين الذين أصبح لهم مركز بارز في الحركة الشيوعية بفضل مناهضتهم لمؤسسيها اليهود - خلال وعقب أزمة «حدثو» عام ١٩٤٨ - رد فعل انطوى بدوره على نوع من التماهي في الاتجاه العكسي الذي أراد هؤلاء المؤسسون فرضه، أي في الاتجاه «القومي» تصديداً، مما حمل ضمناً معنى رفض الاكتفاء بالوقوف على أرضية «الوطنية المصرية» فقط؛ ولا شك أن الجو السياسي كان ملائماً لتشجيع الاندفاع في اتجاه «القومية»، وبالمئات في أعقاب ثورة ٢٣ يوليو وانتهاج عبد الناصر خطاً أخذ طابعه «القومي»، بجاذبيته العارمة، يتكشف بالتدريج.

ولا شك أن الضباط الأحرار قد انطلقوا بحركتهم من مواقع أيديولوجية وسياسية بعيدة كل البعد عن موقع الشيوعيين المصريين. كان الشيوعيين يدينون بالولاء للماركسية اللينينية، بينما التزم عبد الناصر ورفاقه بمنهج «التجربة والخطأ». ولكن كان هناك أيضاً بين الفريقين أوجه تماثل جديرة بلغة النظر. فلقد انتمى الضباط الأحرار، وأيضاً المثقفون المصريون الذين جندهم للحركة الشيوعية مؤسسوها اليهود، إلى نفس الطبقة الاجتماعية، وأعنى بذلك نفس الشرائح من البرجوازية الصغيرة. كما أن الفريقين انطلقا من مواقع وطنية لينتھيا إلى مواقع «أشتراكية». وربما اختلف مفهوم «الوطنية» ومفهوم «الأشتراكية»، وسبل الانتقال من الأولى إلى الثانية، عند كل فريق منهما. ومن المؤكد أن عنصراً هاماً قد فصل بينهما، هو ما كان يحمله عبد الناصر من شك عنيد إزاء الشيوعيين، وإيمانه

مستقبل الماركسية في مصر

يان ولا معم لموسكو كان لابد ان يجب وطنيتهم وعقيدتهم القومية ، خاصة في ظروف رجح هز فيها - علنا - « أهل الثقة » على « أهل الخبرة » . وكذلك فإن المناخ الدول للحركة الشيوعية في الخمسينيات لم يكن هو الآخر مهيا لإزالة عوامل الاحتكاك والاصطدام . فقد كان ما زال للتصلب الستاليني الكلمة العليا في العقيدة الشيوعية وممارساتها .

وكان لهذه العوامل كلها أثر في تقرير علاقة من نوع غير مألوف بين قيادة الثورة والماركسيين المصريين . ففي عام ١٩٥٨ نجح الشيوعيين في تأسيس « حزب شيوعي مصري » واحد ، خلال عملية توحيد للمنظمات في تاريخ الحركة الشيوعية المصرية . كما تقر - مع عملية التوحيد - إبعاد الرفاق من أصل يهودي من مراكز إصدار القرار بالحزب . بيد أن عام ١٩٥٨ هو أيضا العام الذي طالبت فيه قيادة الثورة « الحزب الشيوعي » بحل نفسه ، وبانضمام أعضائه - كإفراد - إلى تنظيم عبد الناصر الأيوذ وقتذاك ، « الاتحاد القومي » . وقد رفض الحزب . وأعقبت ذلك اعتقالات عام ١٩٥٩ ، بما شهدته من انتهاكات صارخة وتعذيب . وكان الاتهام المحدد الموجه إلى الشيوعيين المصريين ، في هذه المرة ، هو أنهم يدينون بالولاء للأحزاب الشيوعية العربية ، وبالذات للحزبين السوري والعراقي ، باعتبارهما مهندسي مشروع « وحدة قومية » استند إلى ثورة تحوز في العراق ، وأرادا به مناهضة مشروع الوحدة بين مصر وسوريا الذي أقامه عبد الناصر مع حزب البعث ، وجسده تأسيس « الجمهورية العربية المتحدة » .

غير أن الشيوعيين المصريين أفرج عنهم على وجه العجلة دون ما التفتات إلى الأحكام التي صدرت ضدهم ، قبيل زيارة خروشوف لمصر لافتتاح السد العالي في إبريل ١٩٦٤ .. لقد كانت الصراعات المحتدمة حول كيفية بناء الوحدة القومية ، وتحت قيادة من ، قد هدأت بعد انفصال سوريا عن مصر ، وسقوط نظام عبد الكريم قاسم في العراق .. ثم أخذ يتقلو بالتفريق توجه لخروشوف تمايز به عن الخط الستاليني بعد أن أدان جوانب عديدة من هذا الخط في المؤتمر العشرين للحزب السوفييتي عام ١٩٥٦ . وكان من أوجه هذا التمايز ، الجديدة بجذب انتباهنا ، ظهور منظرين سوفييت ، في بداية الستينيات ، أخذوا يدعون لنظرية عرفت « بالطريق اللاراسمالي إلى الاشتراكية » . وقد قصد بهذه النظرية

أن التحول إلى الاشتراكية وارد حدوثه في البلدان الوطنية الحديثة الاستقلال - إذا ما توافرت شروط معينة - تحت قيادة « ثوريين وطنيين » ليسوا بالضرورة ماركسيين لينينيين ، على الأقل فيما يتعلق ببداية هذا الطريق .. وكان عبد الناصر ، خاصة عقب التأميمات الكبرى التي أقدم عليها عام ١٩٦١ ، من أبرز المرشحين لهذا الوصف .. أي أنه أصبح كفيلا ، في نظر القيادة السوفيتية بأن يحل محل الحزب الشيوعي المصري في فتح الطريق إلى الاشتراكية . ويداعى من ذلك بالبداهة أن الشيوعيين المصريين أصبح عليهم تيسير تحول عبد الناصر من صفته كـ « ثوري وطني » إلى صفته كـ « ثوري اشتراكي » ، لا إعاقه هذا التحول .

في هذه الظروف تحديدا ، تخلى عبد الناصر عن إصراره على عدم الإفراج عن الشيوعيين ، وأطلق سراحهم جميعا قبل أن تطأ قدم خروشوف أرض مصر بساعات . دون أن يشترط عليهم حل تنظيماتهم . وبعد أشهر ، أقدم الشيوعيون بأنفسهم على حل تنظيماتهم ، وانضموا - كإفراد - إلى الاتحاد الاشتراكي . وألحق منهم من الصق بـ « تنظيم » عبد الناصر « الطليعي » السري . وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن « التنظيم الطليعي » قد حرص على ضم الوجوه المثقفة البارزة في الحركة الشيوعية ، وكان يهمل بالكامل الشيوعيين العمال . وهكذا زالت أوجه التمايز بين الاتجاه الوطني « القومي » الذي قاده عبد الناصر ، وبين فريق المثقفين الشيوعيين الذين تحوّلوا اليهود وحلّوا محلهم في قيادة الحركة الشيوعية المصرية . بل ربما كان علينا أن نستخلص درساً مما

سبق ، هو أن الحركة الشيوعية المصرية قد عاشت - منذ إعادة تأسيسها في بداية الأربعينيات وحتى عام ١٩٦٥ ، أي طوال ربع قرن - مرحلتين :

مرحلة هيمنت على مقدراتها قضية « هوية اليهود » ، وهي قضية تقافت عالميا مع اضطهاد النازي لليهود وأقرنت في النهاية دولة إسرائيل .

ومرحلة اتسمت بصفة « رد الفعل » لهذه الظاهرة ، هي مرحلة التحاق الحركة الشيوعية المصرية بالحركة « القومية » العربية ، عبر منعرجات معقدة سادها « سوء التفاهم » والتناحر إلى حد حبس الشيوعيين والتفكيك بهم وتعذيبهم طوال سنوات . وفي المرحلتين ، عززت الماركسية المصرية عن أن تنشئ « حركة بروليتارية مستقلة » تماما ، حركة ذات روابط لا تنفصم مع الطبقة العاملة المصرية ، حركة تكون روابطها « الطبقيّة » كليّة بإكسابها القدرة على مباشرة الصراع « الطبقي » ، لا مجرد الصراع « الفكري » ، ولا مجرد النهوض بدور « المصحح » و « المثري » لفكر آخر ..

إن الماركسية قد نشأت في مصر بعيدة عن « الطبقة » التي تكسبها « قوة اجتماعية » .. لقد نشأت ك « فكرة أيديولوجية » تنسب نفسها إلى الطبقة العاملة ، وإلى الحركة الوطنية ، ولكن - نتيجة نشأتها في وسط بعيد نسبيا عن نبض القوى الاجتماعية الفاعلة - ظلت عرضة لأن تلبى تطلعات وطموحات لا تمت إلى الطبقة العاملة بصلة مباشرة . لقد عرفت مصر « الماركسية » باعتبارها ساحة للاندلجيسيا أكثر منها ساحة للصراع الطبقي . إختبرت مصر ماركسية أتاحت لعبد الناصر أن يقول عنها أنها عنصر

« إثراء وتصحيح » ، أي أنها لم تكن تمثل تحدياً طبقياً في الشارع ، وإنما كانت تمثل - أساساً - فكراً بديلاً للفكر الاجتماعي السائد ، وللأيديولوجية المهيمنة ، وعلى نحو كفيف بإثراء هذه الأيديولوجية لا مناهضتها .

وربما لم يكن هذا كله صدفة . فإن هناك في كل حقبة تاريخية محوراً واحداً لشئتي صور الصراع التي قد تبرز . وكان محور كافة الصراعات طوال الحقبة المشار إليها هو الصراع العربي الإسرائيلي . ونقل النضال من أجل التحرر الوطني والاشتراكية فضالاً حكمته في النهاية مصائر الصراع العربي الإسرائيلي ومنعرجاته ، لا العكس . وربما أرشدنا هذا الدرس لمنحى في دراسة التاريخ يجدر أن نوليّه ما يستحقه من اهتمام .

آليات التوظيف

لوصح ما سبق ولقناه ، فإن الحركة الماركسية المصرية قد وظفت « إن مجرد القول بأنها صالحة لـ « تصحيح » و « إثراء » أيديولوجية أخرى انما يعني أن هذه الأيديولوجية الأخرى قد وظفتها ! .. لقد استوعبها النزاع العربي الإسرائيلي أولاً . ثم بذلت ، وما زالت تبذل ، محاولات لتوظيفها بقصد مواجهة المد الديني السلفي

ربما لم يكن يريد المؤسسون اليهود للحركة الماركسية في مصر « توظيفها » عمداً لحماية « هويتهم اليهودية » وحسب ولكن ، أيا كانت نواياهم « الذاتية » ، فإن ما جرى يبدو وكأننا حمل ، من الوجهة « الموضوعية » ، معنى « توظيف » هذه الحركة لغرض لم يكن يمت إلى أهدافها المعلنة بصلة .. ثم استخدم عبد الناصر - كما سبق

وأشهرنا - الروادع والصراغز « لتوظيف » الماركسية ، بل واستخدم الماركسيين ، بعد حل تنظيماتهم لتيسير العلاقات مع الاتحاد السوفيتي ، وطانة قادته إلى سلامة « اشتراكية مصر » ، بصفتهم بجدون « الرطانة الماركسية » .. ثم حاول السادات استخدام الماركسيين لطانة السوفييت مرة أخرى ، وتصوير « ثورته التصحيحية » - في مايو ١٩٧١ - على أنها لم تكن ضد الاتحاد السوفيتي ، بل ضد « مراكز قوى » في السلطة كانت تعدل لانتقال ضد رئيس مصر الدستوري .. وبعد اغتيال السادات على يد الجهاد الاسلامي ، كان هناك حرص على توظيف التيارات العلمانية عموماً ، كي يعاد إلى التعددية اعتبارها ، بهدف منع الاتجاه السلفي من أن يستبد بعهده بالشارع . وقد أريد من « الحزبين العلمانيين » أن يبرزوا كمعارضة جادة ، حقيقية ، ذات مصداقية لدى الجماهير ، أي في صورة قوى سياسية « غير موظفة » ، حتى لا ينفرد التطرف الديني باستقطاب أسباب السخط دون غيره ! .. إن المراد بالتعددية ، في مثل هذه الأحوال ، هو إضعاف المعارضة ، لا تقويتها .

غير أن محاولات « توظيف الماركسية » على هذا النحو - وقتذاك - قد اعترضتها حقيقة أنها كانت ما زالت تشكل ، في بداية الثمانينيات ، « أيديولوجية عالمية » ، بمعنى أنه كان للماركسية سند عالمي لم يكن يقتصر على قوى وأنظمة تنسب نفسها إلى « اليسار » في العالم العربي فقط .. ثم كانت القاهرة وقتذاك هي الساعية إلى تحسين علاقاتها مع الوطن العربي المحيط . ومن هنا كان للييسار المصري عموماً ، ولحزب التجمع بالذات ، مكانة

مستقبل الماركسية في مصر

ورثائه ، وإسعاد الإنسان ؟

ليس من شك في أن الماركسية تتعرض الآن لاختبار عسير ولكن ليس من شك أيضا في أنها قد أصبحت جزءا من الثقافة المعاصرة . غير أنها قد أصبحت ، كغيرها من النظريات التي تنسب نفسها إلى الثقافة والعلم ، ذات وزن نسبي . فإن رياضيات القرن التاسع عشر لم تعد رياضيات القرن العشرين . ويقتنيات القرن التاسع عشر لم تعد في القرن العشرين يقتنيات . ويبدو أن الوقت قد حان لإعمال معيار « كارل بوبر » في تقييم الماركسية ، معياره القائل بأن « العلم هو ما يقبل التخطئة » ، بمعنى أن ما لا يقبل التخطئة هو « ميتافيزيقا » وليس « علما » ! .. فإن الكثير مما هو منسوب إلى الماركسية سوف يخطأ ، وسوف يجذف من ترسانتها مستقبلا ما سوف يجذف ، وسوف ينظر إليها على أنها شديدة التنوع ، وأن التنوع داخل الماركسية لا يقل عن التنوع الأوسع الذي يضم ، مع الماركسية ، ما لا ينسب إليها . وأن الافتراض القائل بأن الماركسية نظرية جامعة مانعة ، وباعتبار العصر نظرية « شمولية » ، إنما ثبت عدم صحته ، وأنه افتراض أريد به فرض قوالب على مجتمعات بعينها باسم الماركسية ، وإضفاء قدسية على الماركسية تركيسا لمصالح المنتفعين يمثل هذه الترهات بينما نجد أن ماركس قال عن نفسه قبل وفاته : « أنني لست ماركسيا ١ » وقد اثبت الفيلسوف الفرنسي « لويس التوسير » أن ماركس الشاب لم يكن ماركس الكهل ، ولم يكن ماركس الشيخ ، وأن افتراض التجانس التام في كل أعماله يدحضه الفحص العلمي الدقيق لمؤلفاته .

التطبيق .. وقد تعود الاخفاقات إلى أخطاء في التطبيق فقط . وقد يكون العيب أكثر أصالة .. قد تنسم الماركسية « كعلم » يأتيه قصور حالت دون قدرتها على الإلمام بكل المتغيرات الواجب أخذها في الاعتبار ، حتى تتوافر للمجتمع مقتضيات « هيئته على قدراته » . هذه تساؤلات قد حان وقت إمعان النظر فيها ، ودراستها بما تستحقه من محق وإسهاب .

الشيء المؤكد أن الماركسية بصدد تحد يمس صميم مبررات وجودها كنظرية صالحة لتمثيل القوى المتطلعة إلى التغيير الاجتماعي ، وصميم مصداقيتها في نظر الجماهير . فهل يوسع الماركسية أن تزاوم اليوم ، وغدا ، عقائد أخرى تطرح هي الأخرى كهدف لها التغيير الاجتماعي ، والارتقاء بالمجتمع إلى ما هو أفضل ، وإزالة آفاته

ودور في تيسير عملية المصالحة المصرية العربية - على المستوى « الشعبي » ، إن لم يكن على المستوى للرسمي - حتى إذا ما سلمنا بأنه لم يكن واردا - في نظر القاهرة - التدخل عن تعهدات السادات واتفاقاته مع إسرائيل .. كان يملك حزب التجمع - بمصليه الماركسي - رهيدا لدى القوى « القومية » العربية لم تكن تملك قوة أخرى في مصر وقتذاك .. ولكن الآن ، وقد انهيار « الكيان المالي » للماركسية ، ولم يعد للانظمة التي استمدت مشروعيتها من العقيدة الماركسية مصداقية ، وفي ضوء ما جرى للماركسية في مصر من توظيف في وقت كانت هذه الأيديولوجية ما زالت تحظى فيه بمكانة دولية ، هل من المتصور أن يكون لها دور مستقل مستقبلا ؟

وصفت الماركسية نفسها بأنها تنطلق ، من الوجهة النظرية ، من مفترضات « علمية » ، وأنها - بهذه الصفة - تمثل حركة « ثورية » وليس مجرد عملية « تمرد » و « عصيان » . وقد نسبت إلى نفسها صفة أنها النظرية الوحيدة القادرة على تحويل أسباب السخط في المجتمع إلى عمل « ثوري » فعال . وأن المجتمع الاشتراكي فالشيوعي الذي تقيمه ، بدلا عن المجتمع الرأسمالي ، إنما ينسم بأنه سيد مصيره ، وأنه خال من « التناقضات العدائية » ، التي لا هيمنة للإنسان عليها .. بيد أن هذه الافتراضات أصبحت كلها موضع تساؤلات كثيرة بعد الاخفاقات العظمى في الاتحاد السوفيتي وفي البلدان الاشتراكية الأخرى .. وأيا كان مدى صواب القول بأن الماركسية « علم » ، فإن المؤكد أن تجارب كثيرة نسبت نفسها إلى الماركسية إنما اخفقت في

هذه مسائل لا مناص من طرحها . ولكن وارد أيضا الانتباه إلى أن للماركسية مطلقا لا معوض عنها . إذ لماذا ينبغي افتراض أن المجتمع يتعذر عليه أن يكون سيد مصيره ، وأن المجتمعات البشرية عاجزة عن إقامة أنظمة اجتماعية يجرى التخطيط لها مقدما ، وأن العقل عليه أن « يستقبل » أمام منظومات تقوم على آليات « عمياء » - كآلية السوق مثلا - في عصر أثبت فيه عقل الإنسان قدرة خارقة على صنع تكنولوجيا بلغت حد غزو الفضاء ، وتغيير خواص المخلوقات ، وابتداع الذكاء الاصطناعي ؟ .. ثم أن الرأسمالية تقوم على التنافس الحربيين أطراف غير متكافئة ، فكيف يمكن تحقيق تكافؤ الفرص والعدالة الاجتماعية ؟ إن الفكرة الجوهريّة لأي مجتمع « اشتراكي » مستقبل هي أن تتوافر له آليات تضمن للمجتمع خاصية سيطرته على مصيره ، بمعنى التغلب على مختلف صور الاستغلال والظفر والقمع والاضطراب ، إلى غير ذلك من الظواهر الملازمة للرأسمالية .. هل جاز القول بأن هذه الأهداف قد سقطت ؟ أم أن من شأن الماركسية مستقبلا أن تتعرض لاختبارات صعبة ، وأن يتخلى الماركسيين عن النظر إليها ، وتصبح فقط جزءا من المسيرة الحضارية ، يصيدها الإيجابي وبها السلبى ، يوصفها جزءا من مسيرة العلم .. فأنها حلقة من حلقاته ، وليست الكلمة النهائية فيه .. وتصبح الماركسية أحد روافد ثقافة العصر ؟ .. وفى ضوء هذا كله ، ما مستقبل الماركسية في مصر ؟ وهل مازال « للماركسية المصرية » قدرة على « توظيف » قوى أخرى بدلا من أن تكون هي « الموظفة » ؟ بل هل مازال واردا أن يجرى « توظيفها » أصلا ؟

مصر والماركسية والمستقبل

إن هناك تيارين أساسيين سائدين حاليا في المجتمع المصرى وينتظر لهما دور بارز في تقرير توجهاته مستقبلا . هناك من جانب التيار الليبرالى الفزعة ، ومن الجانب الآخر التيار السلفى الدينى والماركسية بطبيعة الحال لا تنسب إلى أى منهما .. وي طرح السلفيون كيدل مستقبل للمجتمع الرأسمالى نموذجًا يستمدونه من ماض بعيد دون إلقتات إلى ما تنطوى عليه هذه المفارقة من تناقض ! فضلا عن أنهم ينسبون إلى نموذجهم صفات « أسطورية » مخالفة في الأغلب لما حدث فعلا في التاريخ . بينما يقيم الفكر الماركسي ، ومع ذلك الفكر الليبرالى ، مجتمع المستقبل على ما حققه وحققه العصر من إنجازات في مختلف مجالات التقدم العلمى والتكنولوجى والحضارى .

والماركسية ، خلافا للفكرين الليبرالى والدينى السلفى ، تميز بين الثورة والأجباط وتؤكد أن كل ما هو منسوب إلى « العمل الثورى » ليس بالضرورة ثوريا ، بل قد يكون تعبيرا عن خيبة أمل وإحباط .. فإن العمل العربى اليوم ، بسبب قابلية الفواض النفطية للإفساد ، قد أفرز اتجاهًا طفيليا يحتمى بشوب الليبرالية .. كما أفرز أيضا - كرد فعل له - اتجاهًا دينيا سلفيا مصدره الاحساس بالأجباط نتيجة تدنى الاخلاق بسبب انتشار الفساد والإفساد .. إن السلفية تعبّر عن هوية جريحة ، وعن الحاجة إلى تأكيد هوية متميزة ، والاحتماء بالماضى نتيجة الشعور بالعجز عن مجاراة العصر .. ذلك أن المستقبل مجهول ، بينما الماضى مؤتمن .. والجدير بالملاحظة أن التيارين الليبرالى والسلفى ليسا

بالضرورة ذوى محتوى اجتماعى متعارض ، وإن القول بأن كليهما إنما ينتمى إلى الأساس إلى « قيم » الطبقة الوسطى له ما يبرره . فبين التيار الليبرالى يؤمن بضرورة الخضوع لآليات السوق « العمياء » ، ويؤمن التيار السلفى بالقيميّات أساسا لمناهضة تسلط الغرب . وهكذا يجمعهما ، في مجال السياسة ، عداة مشترك لخاضية أصيلة من خواص الفكر الماركسي هي انطلاقا من الإيمان بأن الانسان قادر على أن يبين على قدراته .

ولكن كي تتطلق للفكر الماركسي الغلبة على التيارين الآخرين ، لا يكفى أن تكون هناك حجج منطقية تسند القول بأن الاشتراكية ، رغم كل ما تعرضت له في الآونة الأخيرة من تكسبات على الصعيد العالمى ، لابد أن يكون لها مستقبل .. بل لابد أيضا ، فوق ذلك ، أن تتبنى هذا الفكر قوى مجتمعية كالمية بتحويل الماركسية إلى قوة سياسية غالبة في الساحة .. وبما سبق عن تاريخ الماركسية في مصر ، لا يبدو أن هذا هو الاحتمال الراجح في أى مستقبل منظور .

فقد سبق وقلنا أن كافة الصراعات التى تستبد بمجتمع ما ، في حقبة تاريخية ما ، يحكمها في النهاية محور أساسى واحد . وقلنا أن الصراع العربى الاسرائيلى كان محور كافة الصراعات في منطقة الشرق الاوسط طوال الحقبة التاريخية الماضية ، وأن النضال من أجل التحرر الوطنى والاشتراكية حكمت في النهاية مصائر هذا الصراع ومنعرجاته .. والآن ، اصبح واردا في ظل المناخ الدولى الجديد - مع زوال النظام العالمى الثنائى القطبية - أن تزول أيضا عن

مستقبل الماركسية في مصر

هذا الصراع صفة الاستقطاب الحاد
الزمن ، وصفة استمراريته بلا نهاية ،
وأن يحل شكل من أشكال « السلام » .
وهذا على أي الأحوال ما يتماشى التيار
الليبرال السائد في مصر ، وفي المنطقة ،
وهو ما يرفضه بصورة متعاطفة إتجاه
دينى سلفى راديكالى .

ويبدو أن الاشكالية تعود ، في
التحليل الأخير ، إلى خواص الحقبة
الجديدة ، ذات معطيات مختلفة نوعيا
عما سبق . هل حلت محل المواجهة بين
« الشرق » و « الغرب » ، مواجهة بين
« الشمال » و « الجنوب » ، بسبب
أوجه عدم التكافؤ الصارخة بينهما ؟
هل ما جرى من احتواء « الشرق » لم
يستتبعه إحتواء « للجنوب » ؟ هل علينا
أن نسلم بأنه لا مفر ، مع الأزمة التي
تعصف الآن بالأيديولوجيات
« التحررية » التقليدية ، وفي مقدمتها
« الماركسية » و « القومية العربية » ،
من أن يصبح « الدين » (بالذات
« الإسلام السياسى ») أحد أبرز
أسلحة ، « الجنوب » (بالذات
« الجنوب العربى ») في وجه اكتساح
راسطالية « الشمال » (الوارثة نسبتهما
إلى « العالم المسيحى اليهودى ») ؟
وفي ضوء هذا كله ، أين تقف
الماركسية ؟

لقد افضت حدة الصراع العربى
الاسرائيلى ، طوال حقبة كاملة ، إلى
تمزيق الماركسية المصرية نتيجة شدها
في إتجاهين على طرفى نقيض . فكانت
هناك مرحلتها « اليهودية » . وكانت
هناك مرحلتها « القومية » . ولم تكن
هناك مرحلة « بوليتارية إشتراكية »
خالصة ! .. ولأن واردة أن يتكرر -
مستقبلا - سيناريوهات ، مع اختلاف
« أقطاب الجذب » ! ..

« الشمال » الرأسمالى ، الامبريالى
والصهيونى . وحتى مع تسليمه بأن
الخلافات الايديولوجية للسلفية الدينية
مع الماركسية جسيمة ، فثمة حجة في
رأيه تجب هذه الحجة ، وهى أنفاعلية
الماركسية في مناهضة الامبريالية
معدومة ما لم تستند إلى ركائز قوية
داخل الحركة الجماهيرية ذاتها . وكما
استندت إلى ركائز « قومية » في المرحلة
السابقة ، عليها أن تستند الآن إلى
ركائز « دينية » مع صعوة « الإسلام
السياسى » .

وأتصور أن تعرض الماركسيين
لضغط هاتين الرؤيتين الاستراتيجيةتين
على طرق النقيض ، سوف يتحكم في
مقدرات المنتسبين إلى الفكر الماركسى في
مصر ، وربما في المنطقة العربية عامة ،
لرحلة طويلة قادمة ، وبالتحديد : مادام
لم يكن قد حسم أمر « الصعوة
الاسلامية » في المنطقة ، ولم يكن قد
حسم أيضا مصير « العلاقات العربية
الاسرائيلية » مستقبلا .. أى طوال
حقبة زمنية قد تشمل عدة عقود .. إذ
سوف يظل مطروحا : أيهما يشكل
الخطر الأكبر في نظر الماركسيين
المصريين (ذلك اذا ما وجد من يظل
بانتسب إلى الماركسية - مع حدة هذا
التمزيق - طوال هذه المدة) ؟ ..
الصهيونية ، أم الردة باسم الدين ؟ ..
أيهما هو شكل التعصب الأولي يحشد
أوسع جبهة ضده ؟ ..

وقد يحاول الماركسيون الأقليات من
هذا الاختيار الصعب بمحاولة جذب
القوى الأكثر استنارة - أى الأكثر عدا
للتعصب - في التيارين معا . فلا بد أن
يكون الماركسيون « مع » التيار الليبرالى
في دفاعه عن الديمقراطية ، وفي المطالبة
بتداول السلطة ، وفي التمسك
بالتعددية ، وبحقوق الانسان ،

إن واردة - أولا - أن يبرز تيار يردد
باسم الماركسية أن الاتجاه السلفى هو
الأكثر خطراً . وحججه في هذا الصدد
أن السلفية تجهض أية إمكانية لسيطرة
المجتمع على مقدراته ، وتستعصم عن
الايان بالانسان الايمان بأن الغيبات
وحدها كفيلة بتقرير مكان له في عالم
تتزاخم فيه قوى ضارية جبارة ..
ولا ينفى هذا التيار أن البديل عن
السلفية قد يكون خطر هيمنة الصهيونية
على مقدرات المنطقة ، ولكنه يرى أن
الحل الاوفى لدور الخطر الصهيونى
لا يتأتى بمواجهة اسرائيل بالمنطق
« القومى » القائل برفضها جملة
وتفصيلا ، بل بإعمال مختلف هوز
الصراع داخل المجتمع الاسرائيلى
ذاته ، وبتشجيع التعايش - على اتساع
المنطقة - بين مختلف القوى المستعدة
معا لمواجهة شتى صور التعصب ،
ومعنى ذلك رد الاعتبار لجور ما نادت
به القيادات اليهودية للمنظمات
الشيعية المصرية في الاربعينيات .

ثم واردة - ثانيا - أن يبرز في مواجهة
هذا التيار تيار آخر ينتسب هو الآخر إلى
الماركسية ، ويبرر بحجج ماركسية
ضرورة مواكبة التيار السدينى
الراديكالى ، بوصفه التعبير الأكثر
انتشارا وفاعلية لرفض تسلط

وبترسيخ المجتمع المدني وقيمه . ولابد أن يكونوا « ضده » في اتجاهه الطفيل ، وفي تبعيته للغرب « الامبريالي » .. ويكون الموقف من اسرائيل في إطار هذه الاعتبارات جميعا ..

كما أن الماركسيين لا ينبغي أن يعارضوا كل ما يعبر عنه التيار الديني السُّبُيْس . فأنهم « معه » بقدر معاداته للامبريالية .. ولأن هناك في صفوفه قوى أصيلة تحاول الحد من معاناة الجماهير .. ولكن الماركسيين لا بد أن يتميزوا عنه بوقوفهم وبحزم ضد التعصب والتفرقة على أساس الدين ، بمعنى التورط في ممارسات مثيرة للفتنة الطائفية .. إن عليهم الوقوف بحسم ضد المراهنة على الإحباط ، والمزايدة من منطلق الإحباط بدلا من التقدم بحلول بديلة ، عقلانية ، كفيلة بأشعار الجماهير بأن مصالحها محقة فعلا ..

ولكن هل من سبيل « لتوظيف » إيجابيات التيارين معا ، بدلا من أن يكون الماركسيون أنفسهم « موظفين » لدى التيارين معا ، وموضع تمزق حاد داخل صفوفهم ؟ .. هل يوسعهم النهوض بدور حاسم في نصرة القوى المستنيرة ، العقلانية ، الحريصة على قيم التقدم والتحرر ، في كافة الاتجاهات معا .. ذلك بينما هم أنفسهم « مهمشون » مجتمعيًا ؟ .. وهل من رؤية ماركسية بديلة لمجتمع المستقبل ، ترد لهم الثقة في النفس رغم كل الاخفاقات ، في وقت ما زال يناهض فيه هذه الرؤية - وبقوة - « تيار ماركسي سلفي » هو الآخر .. فلقد شهدنا ماركسيين « استسلموا » فكريا للمدرستين المناهضتين لاشتراكية مستقبلية تجدد نفسها . شهدنا في مصر يساريين تبنوا خط الدولة من منطلق

ضرورة إكساب التصدي لخطر الفتنة الطائفية اسبقية مطلقة ، وآخرين ، على النقيض ، قد أصبحوا في طلبية المدافعين عن « الاسلام السياسي » يدعوى أنهم بذلك ينطلقون - حضارة وراثا - من نفس المواقف التي تنطلق منها الجماهير .. والجدير بلفت النظر أن ماركسيين عديدين قد يتحدنون كثيرا عن « التبعية للامبريالية » ، دون أن يدركوا على نحو كاف أن تبعيتهم لأنماط فكرية معينة تنتمى إلى « المنظومة الاشتراكية » ، أو إلى بعض الأنظمة العربية « التقدمية » ، قد اقترنت لديهم هم أيضا تقاليد سلوكية تقوم هي الأخرى على آلية التبعية .. وهي آلية تتعارض مع مقتضيات التجديد والابداع التي تتطلبها أية محاولة جادة لاستعادة المصادقية ..

ومع ذلك فإن ثمة شواهد تؤذن ، منذ الآن ، بأن الماركسيين قد أصبحوا يتميزون حسب هذه الخطوط العريضة بصورة - على ما يبدو - لا رجوع عنها قط .. فإن هناك من ينطلقون من أن بذرة الحركة الثورية مستقبلا لا مناص من أن تكون « الجنوب » ، وأن « الشمال » قد انتهى فعلا - بعد انهيار المعسكر الاشتراكي - إلى نوع من « الحل الوسط التاريخي الاجتماعي » SOCIAL HISTORICAL COMPROMISE بين رأس المال والعمل ، « حل وسط » يتمثل - سياسيا - في هيمنة فلسفة الأحزاب الاشتراكية الديمقراطية على العديد من بلدانه .. ذلك بينما تحول أوضاع « الجنوب » الاقتصادية المتردية دون إمكانية التوصل إلى مثل هذا « الحل الوسط » .. ولذلك أصبح « الجنوب » ، بمقتضى هذه الرؤية ، أبرز مواقع المعمورة تهبطاً للثورة .. وينبغي بالتالي

عدم إهمال أي شكل من أشكال العداء « للشمال الامبريالي » قد يبرز على ساحات « الجنوب » ، حتى إذا أخذ ثوبا دينيا راديكاليا .. وتتعدد المدارس - الماركسية التكوين - المتبينة لهذه الرؤية ، من سمي أمين إلى عادل حسين ..

ثم هناك القائلون بأن تجارب الاشتراكية في القرن العشرين قد اثبتت تعثر كافة محاولات إقامة الاشتراكية من مواقع اجتماعية متخلفة ، وأن لا مفر من أن تنطلق الاشتراكية من مواقع الرأسمالية الأكثر تطورا ، باعتبار الاشتراكية - على حد قول ماركس نفسه - « نتاج » الرأسمالية وليس فقط « نقيضها » ، وأن الظروف المهيأة لحلولها لن تأتي « من خارج » الرأسمالية . ومن هنا حكم على مجتمعات « الشمال » ، أو بتعبير أدق ، تلك المنتمية إلى عالم قد تجاوز نظام القطبية الثنائية ، أن تكون هي المواقع الأفضل لحلول اشتراكية الغد ، وأن « الجنوب » عليه أن يمارس مع « الشمال » « وحدة الأضداد » ، يشقى المصادلة : الوحدة والصدية معا ! .. ومعنى ذلك في النهاية أنه لا مستقبل - كما اثبتت تجارب القرن - لعالم منقسم ، سواء أكان الانقسام رأسيا بين « الشرق » و « الغرب » ، أو أفقيا بين « الشمال » و « الجنوب » .

وفي الختام ، فإن ما أقدمنا عليه هو مجرد اجتهاد ، وحالة لاستشفاف المستقبل انطلاقا من معطيات مستمدة من الماضي ، ومؤشرات يؤذن بها الحاضر .. ولكن ليس هناك في التاريخ جبريات .. وأفضل طرق نقض ما نتوقعه الأكثر رجحانا مستقبلا ، هو استكشاف احتمالات حدوثه سلفا . ■

فأ ليس حديثنا اليوم مقبرة من أفكار. رامج الاحتفال بسقوط الاتحاد السوفييتي ، لأن ماركس الذي يعنينا هنا ليس هو يعينه الذي صدرته السلطات السوفيتية على نحو ما صودر أرسطو لحساب الكنيسة في العصور الوسطى . وكان الحرق على الصليب جزاء من يقترب جريمة مخالفته مثلما حدث لبطرس الشهير « بالمقتول » في تاريخ الفلسفة

فلقد كان الاتحاد السوفييتي « رأسمالية دولة » فاشية ذات شعارات اشتراكية . وكانت تحكم فئة من البرجوازية البيروقراطية التي « تملك » إتخاذ القرار في استخدام أدوات الانتاج لصالحها المباشر . ولو ظل ماركس حيا لأدانه السوفييت بالانحداد عن الاشتراكية العلمية ، كما صنع « لينين » مع « كAUTسكى » قائد الدولة الثانية الذي أصبح اسمه رسميا « المرتد كAUTسكى » (لاحظ المصطلح اللاهوتي) .

ولكننا نستأنف ما بدأناه في مقالنا السابق « الماركسية : إعادة ترتيب » ، لنكتشف بعض ما يترتب على الخلط بين اللاهوت والفلسفة والعلم في درس التاريخ . فإلا شأن لنا بماركسية الاتحاد السوفييتي ، كما لا شأن في تقديرنا للديموقراطية بسقوط « الديموقراطيات الشعبية » ، كما لا علاقة بالإسلام بنجاح أو إخفاق الجمهورية الإسلامية في إيران أو أفغانستان أو موريتانيا ، والقياس مع الفارق الهائل بطبيعة الحال .

١ — العقل والمنطق :

ليس العقل كيانا ، أو عضوا ، أو حاسة ، والاستخدام اللغوي هو الذي

رأى يرى أن الحديث في
الماركسية اليوم أقرب إلى علم
الكلام أو اللاهوت الذي يبده
المحدث بنص من النصوص
المقدسة ثم يسترسل في التاويل
المترتب على هذه اللغة .

ماركس واللاهوت الإنساني

حاج قصوه

يفرنا بهذا الاعتقاد .

فالإنسان في عمليات الاتصال والتواصل داخل جماعته يستخدم اللفظ واللغة التي تطورت عن الإيماءات والإشارات والصيحات ، وتطلمت نسقتها الخاص للتعبير والتخاطب . كما حدث ما يماثل ذلك في سائر أنظمة وأنساقه الثقافية أو الحضارية التي يرتب بها جوانب حياته في الأسرة أو الاقتصاد أو السلطة أو غيرها . وفيها تحول وحدات التعامل الاجتماعية إلى مفردات للتداول والتواصل التي تحدد بدورها أسلوب التفاعل الاجتماعي .

فالإنسان يختلف عن الحيوان في تواصله مع أفراد نوعه بالغة التي هي منظومة علامات أو رموز ، على حين أن الحيوان في تواصله يستخدم أفعالا حسية قريبة الصلة بما يريد أن يبلغه لأفراد قطيعه أو سربه عن طريق الحركات أو الرائحة أو الصيحات ، وليس في وسعه أن يتعامل مع أشياء الطبيعة أو يعبر عنها في غيابها . بينما يستخدم الإنسان الكلمات - أو الإيماءات وهي نوع من التمثلات ، أي إعادة الحضور أو استعادة المثل ، أي التعامل مع الغياب بما يستحضره من أدوات الاتصال الرئيسية لدى الإنسان . ولكل مجال أو فاعلية إنسانية في زمن معين أو مجتمع بعينه الإطار الخاص للتواصل الذي يتطور ويتبدل بدرجة أو بأخرى .

وتتراتب أو تتصاعد تلك الأطر التواصلية في درجة عموميته حتى تصل إلى أكثر الأطر عمومية وتجريداً . وهو إطار الاستدلالات المنطقية الفارغة من المحتوى ، والقابلة من ثم للتطبيق على كل مجال وفاعلية بموجب اتساعها ،

وشمولها ، وتجريدها . وهي تعنى الانتقال مقدمة إلى نتيجة تلزم عنها .

وهي العملية . بما تتطلبه من شروط وقواعد وتعريفات هي التي نسميها عقلاً . ولأنها لا تتطور أو تتغير إلا عبر حقب زمنية متباعدة جداً ، رسخ الاعتقاد بأن لها منتجاً هو العقل الذي لا بد أن يكون واحداً ، وثابتاً ، وأزالياً . بينما هو الإطار أو النسق أو النظام الذي يتبوأ قمة أطر التواصل بين البشر بوصفه أهم القواعد أو القواعد المزمعة لعضوية الإنسان الصحيحة في مجتمعه ، ولأدع مجنوناً وأقرب إلى الحيوان . فهو إذن ، كما يتجلى في منطق ، أدنى إلى طبيعة اللغة . ولذلك يواصل الباحثون في الفلسفة والمنطق والرياضيات جهودهم المضنية في صوغ تعاليمه التي لا تكف عن التوسع والشمول .

ولذلك نجد تطوراً في رموز المنطق وقواعده كما تتبدى عند أرسطو ، ولينبتس ، وكانط ، وهيجل ، وأخيراً المنطق الرمزي ، أي الرياضى . فالعقل إذن اسم يطلق على مجموعة من الأنشطة والوظائف لأنه أهم قواعد التداول والتواصل ، وليس شيئاً في ذاته ، أو جوهراً بعينه ، وليس هو كما قال «ديكارت» أهل الأشياء قسمة بين البشر . واللغة المعتادة ، أي اللغة الطبيعية ، أو «الشبئية» هي التي أدت إلى هذا الخط ، لأن هذا هوشاً دائماً لمحدودية قواعدها في الإعراب والتصديق . ولعل وصفنا لأسر من الأمور بأنه غير معقول يكشف عن صفة ما ذهبتنا إليه عندما نصف بذلك كل ما يخرج عن القواعد المألوفة التي يلتزم بها الجميع في أي مجال من المجالات .

فقوانين العقل ، إن صح أن له

قوانين ، هي قواعد أو معايير يمكن أن تطبق أو تخرق ، وليست قوانين علمية تصف وتفسر ، بل هي قوانين تشريعية تبني أو تحظر .

وتتطور قواعد «شفرة» العقل بوصفه أهم أطر التواصل وفقاً لما يغلب على مسار الثقافة ، أي أسلوب الحياة الإنسانية ، من صفة أو نزعة مركزية تحدد المنظور الشامل لعلاقة الإنسان بالطبيعة ، وعلاقات البشر فيما بينهم . ويبدو هذا ، على سبيل المثال ، في سيادة النظرة الإحيائية animism قديماً بحيث يضفى الروح أو النفس على كل كائنات الطبيعة ، أو في غلبة النظرة البيولوجية التي تميز بين الفرد والنوع والجنس في كل الأشياء كما نجد ما واضحة بارزة في منطق أرسطو . وكذلك في تعدد النزعة الحيوية vitalism التي تقاضل بين الكائنات بحسب نزوع كل منها إلى كماله الخاص ، ومن ثم يسمو كمال النوع الذي يشمل الأفراد على كمال الفرد أو الشخص .

ويبدو هذا جلياً لدى «هيجل» في الصيرورة وتجريده بين الضمير والعينية . كما تأثر كانط بالنزعة الميكانيكية التي سيطرت في عهده . ونجد في الفكر الإسلامي عند الفارابي وابن سينا وغيرهما هيمنة النظرة السلطوية التراتبية التي تنقسم الكائنات إلى رؤساء وتابعين ... إلخ .

فئة إطار مرجعي يمثل الاقرب البعيد الذي يحدد قواعد العقل أو ما يمكن أن يترافق مع المنطق بوجه أو بآخر . ولذلك نتوقع دوماً تطور العقل وفقاً لتطور الإطار المرجعي العام الذي لا يظهر نفسه صراحة أمام الفكر والسلوك الإنساني الواقعي . ويستغرق هذا التطور غير الملحوظ ، زماناً طويلاً بحيث

ماركس والإلهوت الإنسانية

ما تصوره في نظريته ، وإلا لما اصدروا هذا الحكم القاطع بأن التصور المادى الخاص به ، هو تصور الطبيعة كما تكون عليه . ولكن كيف يتيسر لكائن ما أن يجمع بين علم الله الكلى الشامل ، وبين اجتهد الإنسان في محاولاته لبلوغ قدر من العلم ؟

الا تنطوى تلك النظرة على نزعة صوفية لاهوتية تملك اليقين الذى لا يأتىه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ؟

وربما يشرح الماركسيون تلك العبارة بأنها تؤكد فحسب أن التصورات المادية تشير إلى أمور ذات وجود موضوعى خارجى مستقل عن الإدراك أو الوعى . حقاً ، هناك الموضوعات المستقلة عن تصوراتنا ، ولكن من أدرانا بشأن تصوراتنا عنها صحيحة ؟

أد يكون الرد سريعاً بسيطاً ، « حقيقة حلوى الودنج في التهامها » ، وهى عبارة ماركسية مشهورة . وكأنهم بهذه الوصفة البسيطة قد حلوا مشكلة المعرفة العلمية على نحو نهائى قاطع .

إذن ، إذا كان الأمر كذلك ، فحقيقة الشمس هى ما نراه من قرصها المتحرك في السماء ، وحقيقة النجوم هى تلك المصابيح الخافتة التى تنير قبة السماء ، وحقيقة الراسمالى هى منقذ العامل من البطالة ... إلخ .

فالعالم لا يقوم على هذا المعيار الساذج البسيط لأن موضوعات المعرفة ليست من هذا النوع الذى تحسم فيه الحواس والجوارح . ولابد أن نتعامل مع مقياس «البودنج» هذا على أنه محض دعابة صابرة لا تليق بالعالم أو الفلسفة . وذلك لأننا لا نفهم شيئاً من إدعاء مطابقة الواقع لأننا لا نملك

يفترضها قد انطوت على ما هو أكثر من الطبيعة . وذلك لأنها رغبة يشارك فيها الناس جميعاً دون استثناء ، كما لا تفترق باحساً عن آخر ، ولا تصف طريقة معينة من طرق البحث لأن أصحابها جميعاً يتمنون ذلك ، ولكنهم يختلفون في تصوراتهم وفروضهم التى يقرعونها ، ولابد من تحديد القواعد والمعايير المنهجية التى تتحقق بموجبها . يبقى إذن أن ماركس يعنى بعبارة شتى محمداً يميزه عن غيره ، وهو أن تصوره المادى يعكس الطبيعة بدقة وإحكام . وأن نظريته هى المعادل أو النظر الفكري للواقع الموضوعى .

غير أن ذلك يفترض أنه قد عرف مقدماً وقبل البحث ما هو الواقع الموضوعى ، ثم قارن بين هذا الواقع الذى يعرفه سلفاً وبين تصوره المادى فوجد أن ما يعرفه من قبل هو بعينه

لا يبدد كتغير مياغات إلا على مستوى التنظير الفلسفى والمنطقى . غير أن البشر العاديين يظلون في حياتهم اليومية وتصرفاتهم المعتادة على ولاء للأساليب المنطقية السابقة على التطور الجديد حتى يالغ أحقادهم بدرجات متفاوتة . والمنطق السائد الآن هو المنطق الرسمى أى الرياضى الذى يستجيب لمطالب التنظير العلمى الحديث . (وهو بذلك أوسع وأقدر من أنواع المنطق الأخرى التى مجزت عن فصل المحتوى المادى المعزل عن الصورة المنطقية المجردة . وأصبحت تلك الأنواع السابقة من المنطق حالات مصدودة من حالات تطبيقه . فالمنطق الأرسطى ، على سبيل المثال ، يُستوعب كله داخل حساب الفئة في المنطق الرياضى . وبذلك تيسر لهذا المنطق أن يوسع من قاعدة الاستدلال بإضافته لحساب الفئات ، حساب الدالات ، وحساب القضايا ، وحساب العلاقات . وهو ما يزال يتطور ويمتد .

وعسى أن يصلح ما تقدم توطئة ومداخلاً للحديث عن العلم والجدل لدى ماركس .

٢ - الجدل والعلم

عندما يقول ماركس أو إنجلز أن « التصور المادى للعالم يعنى ببساطة تصور الطبيعة على نحو ما هى عليه دون أية إضافة غريبة عنها » ، فإما أنه يعنى شيئاً محدداً ، أو قد لا يقصد شيئاً على الإطلاق . فتفسيرها على أن ماركس يقدم تفسيراً أو تصوراً conception (أى مجموعة من المفاهيم المترابطة) يحاول أن يفهم الطبيعة بمقتضاه دون أن يفترض كائنات زائدة عنها ، هو قول لا يخيف شيئاً ولا يعبر إلا عن نبته ورغبته في ألا تكون مفاهيمه التى

مسبقاً ، أو ليس لدينا ما يحسم نهائياً فيما يكون هو الواقع ، لنعود ونقارن أو نطابق بينه وبين فكرتنا عنه .

ولقد وقع « نيوتن » في هذا الخطأ نفسه ، ليس في إجراءاته العلمية ونتائج النظرية ، بل في تصوره أو فلسفته عن العلم عندما قال : « أنا لا أصطنع الفروض ، وذلك لأنه كان مقتنعاً آنذاك أن مفهومات نسقه أو نمودجه العلمي مستمدة مباشرة من الواقع أو خبرته الصليقة به ، أو هي مستعارة من التجربة . ولقد عرفنا فيما بعد أن مفهوماته لم تكن مجرد تجريد من خبرة حسية ، بل هي ابتكار عقلي نجح إلى حين ، حتى جاء « أينشتاين » فأثبت أنه من الممكن لنا باستخدام مبادئ ومفهومات أساسية شديدة الاختلاف عن مبادئ ومفهومات نيوتن ، أن نصف المدى الرحيب الذي يشمل معطيات الخبرة - إنصافاً يفوق كل حد إذا ما قورن بما قدمته لنا مبادئ « نيوتن » ومفهوماته .

ولقد ترتب على الاعتقاد بتطابق المفهومات العلمية مع الخبرة ، إنزلاق بعض الفلاسفة إلى استخلاص نتائجها بحيث أصبحت هذه المفهومات تعبيراً عن بنية الواقع نفسه أو ماهيته أو جوهره ، بل وبنية العقل أيضاً التي تقوم على ضرورة باطلية لا تتخلف . فكان القانون العلمي الذي يصوغه العالم في مرحلة من مراحل تطور العلم ، باطن في الطبيعة نفسها بمقتضى ضرورة أرادها الله للعالم المخلوق على هذا النحو ، كما نجد مثل ذلك لدى المعتزلة في علم الكلام . أو أن القانون مفروض على العالم وفقاً لمشية الله التي توجهه كيف أراد كما تزعم الأشاعرة . بل إن « نيوتن » نفسه كان يعتقد ذلك الرأي في

كتابه « المبادئ الرياضية للفلسفة الطبيعية » .

وسواء كانت النظرة إلى القانون أو المفهوم العلمي على هذا النحو أو ذاك ، فقد كانت نظرة متعجلة إلى تطور العلم جعلت من مرحلة من مراحل تطوره ختاماً نهائياً للمعرفة ، وتحصنت فيه الاجتهادات الإنسانية ، في المعرفة إلى أقاليم مقدسة .

ويكشف تطور المعرفة العلمية ، وخاصة في الفيزياء النظرية بعد الثورة العلمية الثانية ، أن علم الطبيعة (الفيزياء) ليس هو الطبيعة . وأن ثمة مسافة بين الطبيعة والباحث في الطبيعة هي التي تسمح له أن يضيف فاعليته الخاصة في البحث عن طريق افتراض نموذج أو بنية خاصة ترى وفقها الوقائع . ويُقدَّر أهمية ذلك النموذج أو تلك البنية باستيعابها لما هو مشاهد من تفاصيل عديدة حتى يأتى عالم آخر فيقترح بنية أو نموذجا أكثر استيعاباً من السابق الذي برزت وقائع جديدة لا تقبل احتواها داخله ، وهكذا إلى غير نهاية منظورة .

فثمة مستويان ، لكل منهما لغته الخاصة في التعبير عنه ، مستوى الإدراك الحسي ، وملائمة اللغة « الشيبية » أو اللغة الطبيعية التي نتداولها في حياتنا اليومية . ومستوى التصور الذي يهدف إلى التحليل والتفسير ، ويعتمد على مفهومات أو تصورات ترتبط فيما بينها بعلاقات معينة تجعل منها نسقاً أو نموذجا أو بنية ، ولغته هي ما يمكن تسميته بما وراء اللغة (ميتالغية) أو اللغة الشارحة . ولأن هذه اللغة الأخيرة تستخدم في كثير من الأحيان ألفاظاً من اللغة الشيبية ، فإنها عرضة للخلط بين

المستويين ، مستوى الأشياء ، ومستوى معرفة الأشياء ، فكانها نوع من المجاز الأدبي الذي لا يحمل قيمته الجمالية أو الفنية إلا إذا اندرجت مفرداته في نسق جديد وعلاقات جديدة بينها .

لذلك ينبغي لنا عند الحديث عن المعرفة العلمية أن نميز بين عالمين : الأول عالم الحس ، أي عالم الأشياء والمعطيات الحسية ، والثاني هو الصورة أو النسق العلمي المعرّف الخاص بكل فرع من فروع العلم . فالذي تعنيه الفيزياء مثلاً لوقوع حادث ليس هو العملية الفردية الفعلية للقياس التي تتضمن دأماً عناصر عرضة وغير جوهرية ، بل تعنى في الفيزياء مجرد عملية نظرية يقينية (أي يقينية بالنسبة للعلاقات المحددة بين عناصر النسق) . وهي بهذه الطريقة تستبدل بعالم الحس المعطى لنا مباشرة من طريق أعضاء الحس أو أدوات القياس التي تدعم أعضاء الحس ، تستبدل بعالم الحس ، هذا عالماً آخر هو صورة العالم الخاصة بالفيزياء أو في الفيزياء ، وهو بناء نظري تصوري ، كما أنه بناء تحككي إلى درجة معينة ، ومبتكر بهدف تجنب طريق اللاتيقين الذي يظوى عليه كل قياس فعلي ، ومن أجل إمكان قيام علاقة متبادلة بين المفهومات العلمية .

ويتربط على ذلك أن يكون لكل مقدار فيزيائي مقياس معنى مزدوج . الأول هو ما يعطيه القياس مباشرة ، أي ما يخضع للمشاهد الحسية . والثاني هو ما يكون مترجماً في صورة العالم الخاصة بالفيزياء . ولا تشمل تلك الصورة المقادير التي تخضع للملاحظة فحسب ، بل تنطوي على مكونات ليس فيها سوى دلالة غير مباشرة للعالم

ماركس واللاهوت الإنساني

فما رفضه من الميتافيزيقا متابعاً بذلك هيجل ، تصور العالم مشتتاً مفزقاً متعدد ، وساكناً مستقراً ، وتصور الأشياء تامة ثابتة ويستقل الواحد فيها عن الآخر . بينما يرى ماركس العالم على نقض ذلك . ويطلق على نظريته الخاصة عن العالم المنهج الجدلي كما صنع هيجل من قبل ، مع اختلاف بينهما في البداية أو الأولوية . فجعلها ماركس المادة ، وانطلق هيجل من الفكرة فالتناقض الباطن الحاسم للأشياء هو طبيعتها وماهيتها ومصدر تطورها بحيث يجعل من الأشياء عمليات في صيرورة . ويقوم المنهج الجدلي عند ماركس إلى جانب التناقض على قانون تراكم التغيرات الكمية يؤدي إلى تحول كلي . وقانون نفى النفي .

وهو لا يجعل منها خطوات تؤدي إلى المعرفة بقدر ما هي وصف للوجود (أي المادة التي هي في حركة) سواء في الطبيعة أو التاريخ الإنساني . وبضربة واحدة يهد ماركس بين طريقة فهمنا للأشياء ، وأسلوب وجود تلك الأشياء . أي أنه صاغ نظرية الوجود (الأنطولوجيا) ونظرية المعرفة (الابستمولوجيا) وكذلك المنطق في نسج واحد . « فكل ما هو واقعي عقلي وكل ما هو عقلي واقعي » كما يقول هيجل . على أن نترجمها في الماركسية إلى : كل ما هو موجود في الواقع يطابق تصور ماركس عن الواقع ، وتصور ماركس عن الواقع يطابق ما هو موجود في الواقع . وأظن أن العبارة الشهيرة : التصور المادي للعالم هو ببساطة تصور الطبيعة على ما هي عليه دون إضافة غريبة عنها هي تنويع على نفس النغمة .

فقوانين الفكر الإنساني تتطابق مع قوانين الطبيعة وليس غير قوانين الجدلي

الحس ، وهي ما تسمى بالفترضات constructs (وافق مجمع اللغة بالقاهرة على اقتراحنا بهذه الترجمة في الدورة الثانية والخمسين ٨٥ - ١٩٨٦) وهي التي لا تخضع بذاتها للملاحظة والتجريب المباشر ولكنها ضرورية لتفسير الوقائع والمعطيات المشاهدة مثل الجاذبية والاثير وغيرهما .

وإن يخضع المعنى الأول للغة الشينية أي لغة التعبير عن الأشياء ، بينما يتبع الثاني اللغة الشارحة ، أي لغة التصور والتفكير في الأشياء .

وقد نضرب مثلاً يوضح اللغة الشينية واللغة الشارحة في رؤيتنا للون الأزرق في السماء أو المحيط ، فهذه لغة شينية . أما اللغة الشارحة ، أي اللغة العلمية ، فتتكروجد ذلك اللون على نحو ما تفاهده كيفياً وتحيله إلى أطوال موجية معينة .

ولقد صنع ماركس ما يشبه هذا إلى درجة كبيرة في تحليله للنظام الرأسمالي وتصوره لمراحل تطور المجتمع عندما افترض نمط الانتاج ، والقوى المنتجة وصلاقات الإنتاج ، والبنية ، والبنية العليا ، وفئات القيمة وغيرها . فهي مسائل لا تخضع للملاحظة المباشرة . ولكنها تشكل نموذجاً يفسر كثيراً من الوقائع التاريخية بجلاء وبساطة . ولقد اعترف ماركس في مقدمته لرأس المال بأن أدواته المنهجية في تحليل التاريخ التي تقابل كما يقول ، الأجهزة العملية في العلوم الطبيعية ، هي التجريد ولكنه ما لبث أن قال في مواضع أخرى كثيرة أن ما افترضه هو اكتشاف للماهية والجوهر والعلاقات الباطنة الضرورية .

يعني هذا في نهاية الأمر أن العلم لا يقدم صورة للطبيعة دون إضافة

غريبة ، بل هو نفسه إضافة غريبة عن الطبيعة فكلي يعرفها ، أو بعبارة أخرى ، لكي يسلك الإنسان فيها طريقه بنجاح ، لا بد أن يفرض عليها تصورات الخاصة التي تتفاوت في درجة استيعابها ونجاحها . ولكن دون أن يزعم أن ما يقدمه من تصورات هي الطبيعة نفسها ، بل هو مدى علمه بها الذي هو فاعلية إنسانية تنمو وتزكو إلى غير حدود . أما إذا اعتقد أنه يقول كلمته النهائية وأنه صوت الطبيعة ومرآتها فينه ما يلبث أن يتحول إلى ضرب من اللاهوت أو الميتافيزيقا . ولذلك نجد أن ما يستمر من العلم هو المنهج الذي ينتج نماذج وأطر متفاوتة ، وليس المحتوى المعرفي بقوانينه ونظرياته .

ورغم أن ماركس رفض الميتافيزيقا إلا أنه استبدل بها ميتافيزيقا أخرى .

أصلح لهذا لأنها تقدم لنا الضمان الذى يشبه ضمان الصدق الإلهى ، عند «ديكارت» الذى يكفل له ألا تكذب وقائع العالم بمبادئ الفكر لديه إلا أن ديكارت رغم طموحه وغروره الماثور عنه ، كان على غير يقين من التوافق بين المجالين ، ولذلك التمس ذلك اليقين من صدق الله الذى لا يخدع عباده . غير أن ماركس بيقينه الجدل الراسخ استرد ذلك الضمان الذى اغتصبه إله ديكارت من قبل وأحل مكانه (التناقض) ذلك الإله الصانع عند أفلاطون ، والمحرك الأول . عند أرسطو . بل أن أنجلس يزايد عليه في كتابه ضد دهرنج فيقول أن التناقض أيضاً باعث الحياة ، أى الخالق .

وكان لابد للتناقض في هذا التصور الجدل المهيمن على الوجود والمعرفة والحياة ، أن يتجاوز دلالة المنطقية المعروفة ليسع كل شيء ويكرس كتسمية تطلق على أى اختلاف ، أو تضاد ، أو تميز ، بينما كان فى المنطق التقليدى الذى نستخدمه في استدلالنا وتفكيرنا قبل الهداية الجدلية ، مقصوراً على وصف أحكامنا على الوجود ، ولم يكن صفة للوجود نفسه ، فيكون التناقض بين قضيتين إذا اختلفتا في الكم والكيف معاً فلا تصدقان معاً ولا تكذبان معاً في نفس الوقت ، وبفلس الاعتبار .

فيعنى التناقض ببساطة افتقاد الاتساق . والغريب في الأمر أن هيغل وهو يعرض منطقاً أو جدله كان يقدمه بطريقة أراد لها الاتساق باللعنى المنطقي المألوف حتى لا يتهم قرائه بالخرف والتخليط . غير أنه لم يكن في الحقيقة يقدم منطقاً بقدر ما كان يقدم آراء علمية وفلسفية . وكان يستخدم

أمثلة من الأحياء والكيمياء وغيرهما . فلم يقترح منطقاً صورياً كما ينبغي أن يكون المنطق ، بل اقترح محتوى وقائعيًا منظوراً إليه بطريقة نخالفة لطرق أرسطو وكانط .

والواقع أن الجدل ليس موجوداً على نحو قبل في التاريخ أو الطبيعة لأن الإنسان هو الذى يصف الأشياء والوقائع والعلاقات بينها على أنها مع ، أو ضد أو نقيض ، أو مختلفة . وهو الذى يغير في هذه الأشياء والعلاقات بينها .

فكانه هو الذى يضيف الجدل على عالمه وليس لنا أن نعود نفكر أن العالم جدل في جوهره وماهيته .

ولقد احتفظ هيغل بالحدود : أى المصطلحات والمفولات ، التى استخدمها المنطق التقليدى سواء عند أرسطو أو كانط . ولكنه حولها من طرفها إلى الطرف المضاد أو المقابل وليس النقيض دائماً . أو بعبارة أخرى نقل طرق أية ثنائية معروفة في الفلسفة الواحد إلى الآخر : فالكم يؤدي إلى الكيف ، والماهية إلى الوجود والشكل إلى المضمون والعلة إلى الملول والذات إلى الموضوع .. إلى آخر كل الثنائيات على أن يقبل اتجاه التحول عكس مساره .

فالثورة الحقيقية في الفكر تقوم على عادة النظر في كل هذه الحدود القديمة التى تلقاها هيغل بالقبول ، وإنكاره واستخدام منظور مختلف له حدوده الخاصة ومفاهيمه ، وليس مجرد قلب لما هو معترف به : فالحقيقى يصبح زائفاً والزائف حقيقياً ، والخطأ حقاسياً ، والكم كيفاً ، والشكل مضموناً ، والظاهر جوهرًا ، وهكذا ... ومعنى هذا أن جدل هيغل ومعه ماركس لم يغير من

الإشكالية القديمة للمنطق القديم ، بل قدم أفكاراً كان من الممكن عرضها بالمنطق المعتاد . ولوحظنا كلمة تناقض واستبدلتها بها اختلاف أو تعارض أو عدم تطابق لما فقدنا كثيراً في المحتوى المادى المعرفى الذى قدمه كل منهما بينما استطاع المنطق الرمزى أن يغير من قواعد الاستدلال ويوسع من مجال تطبيقها . وقد قاوم استخداماً لفلسفة السوفييت أول الأمر بوصفه منطقاً مثالياً بروجوازيًا ثم عدلوا عن ذلك واندفعوا إلى دراساته والإسهام في تطويره مما يدل على أن الجدل لم يكن منطقاً بديلاً ولالكان فيه الغناء عن ذلك المنطق المشبه الجديد . مما جاء به هيغل أو ماركس من جديد ليس هو المنطق ، أو المنهج بل أفكاراً وآراء مذهبية رفيعة المستوى يقبل الكثير منها التدفق في نهر المعرفة الإنسانية الذى ترفده مساهمات غيرهما من المفكرين .

٣ - التاريخ

لا مفر من الاعتراف بأن التاريخ الذى حدث بالفعل ليس هو بعينه ما دونه المؤرخون . فما تزال الدراسات التاريخية تحمل طابعاً أسطورياً بدرجة أو بأخرى . فالتاريخ الفعلى شبكة من التفاصيل والوقائع المتعددة مثلما نحياها اليوم في عصرنا الراهن . ولكن عند تسجيله وتدوينه أو تفسيره يتم اختيار نساطم أو محور يضم تلك التفاصيل والوقائع في نسق أو بنية أو مراحل معينة .. إلخ وهى التى تؤلف دلالة تلك الوقائع على نحو ما يرتضيها المؤرخ أو الباحث . ولذلك تصنف تلك الممارسات الإنسانية أو تقسم إلى جوهر أو مفاسح رئيسى ، يؤلى أعراض أو تجليات تدور من حوله . ويتم الاختيار

ماركس والإلهوت الإنسانية

من بين تلك الوقائع والحوادث وكذلك الشخصيات ما يصلح جوهرًا أصليًا أو شواة. أو بنية أساسية ما يلبث أن يصاغ غيرها حولها بوصفها أعراضًا أو مظاهر أو نتائج .

وتعامل الحوادث التاريخية كما لو كانت جردة حديدية مبصرة لا تستعيد انتظامها في دائرة المجال المغناطيسي إلا بقضيب ممغنط هو المحرر أو الجواهر المختار ، أو البنية الصمغية التي يعدها كل مؤرخ أو باحث حقيقة موضوعية فرضت نفسها عليه . ومن ثم يعاد النظر ، أو تراجع العلاقات بين هذه وتلك من الوقائع وفقًا لكل تصنيف .

بعبارة أخرى يمكن القول بأن الماضي البشري يصاغ بأسره كما تحكى الأسطورة التي توزع الأدوار الرئيسية والثانوية كما يراها الباحث . وتكتسب مصداقيتها بكثرة التكرار والإلحاح . فذلك ييسر فهم شتات الوقائع والتفاصيل ؛ كما يسلم إلى التعامل الهين المريح معها .

ولا ريب أن هذه المحاولات التفسيرية لا تتكافأ جميعها في إنتاج الفهم الناجح لسائر التاريخ ، لأنها تتفاضل فيما بينها بحسب المنهج المتبع ، والمنص النظرى المستخدم في التفسير .

ويتبع التفسير العلمى ما يسمى بالمنهج الفرضى - الاستنباطى فشة فروض تعد مبادئ منظمة للمعرفة المشتقة تجمع عديدًا من الوقائع والمعطيات في نسق واحد يجعلها معقولة أو مفهومة intelligible أى أن الوقائع والمعطيات المناطة بالبحث تحتل مواقعها من هذا النسق دون أن تخلف بواقى خارجة . أما التبرير فهو التعسف في



إقحام ما يضرع من ذلك التعميم النسقى بحيث تنفرط وحدته وتبرز منه زوائد متعددة . وربما يتخذ التبرير ، من الناحية المنطقية ، هيئة ما يسمى بالدور المنطقي ، متى كانت أدلته وشرواهة التي يحاول أن يثبت بها صحة مقدماته لا تقوم أو ترجد إلا بافتراض صحة تلك المقدمات .

٤ - نهاية التاريخ

يتميز الإنسان عن الحيوان لدى ماركس في أنه لا يكتفى بإعادة إنتاج نوعه كما يفعل الحيوان ، بل يعيد إنتاج الطبيعة الذى يغير منها في نفس الوقت الذى يتغير معها .

فهذا الإنتاج هو الذى يلبى به الإنسان حاجاته . ولكل مرحلة من مراحل تطور المجتمع الإنسانى أسلوب أو نمط إنتاج معين له وجهان : الأول هو

القوى المنتجة التى تتألف من أدوات الإنتاج والخبرة البشرية في ابتكارها واستخدامها . والثانى علاقات الإنتاج التى تنشأ بين البشر أثناء الإنتاج . وتتحدد فيها علاقات الملكية لأدوات الإنتاج . فالقوة التى تملكها هي الطبقة السائدة القائمة بالاستغلال ، والأخرى هي الطبقة الخاضعة للاستغلال .

ولا مناص للبر في الانتاج الاجتماعى لوجودهم من أن يدخلوا في علاقات محددة تكون مستقلة عن إرادتهم ، وهي علاقات الإنتاج الملائمة لمرحلة معينة من تطور قواهم المادية للإنتاج . وتؤلف كلية علاقات الإنتاج البنية الاقتصادية للمجتمع والاساس الحقيقى الذى ترتفع عليه بنية عليا قانونية وسياسية . وتتطابق معها اشكال محددة من الوعى الاجتماعى . ويشترط أسلوب إنتاج الحياة المادية عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والغلبة بوجه عام . فليس وعى الناس هو الذى يعين وجودهم ، بل وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم . وعند مرحلة معينة من التطور ، تتعارض قوى الانتاج للمجتمع مع علاقات الانتاج القائمة ...

وتقلب هذه العلاقات من أشكال لتطور القوى المنتجة لتصبح أغلالاً لها . وحينئذ يبدأ عهد من الثورة الاجتماعية . ففثريات الاساس الاقتصادى تؤدى عاجلاً أو آجلاً إلى تحول للبنية العليا الهائلة بأسرها . ولا بد دائماً عند دراسة مثل هذه التحولات أن نميز بين التحول المادى للارضاء أو الشروط الاقتصادية للإنتاج ، الذى يمكن أن يتحدد بموجب دقة العلم الطبيعى ، وبين الاشكال القانونية ، أو السياسية ، أو الدينية أو

الفنية أو الفلسفية ، وباقتضاب الأشكال الايديولوجية التي يصبح البشر بمقتضاها وأعين بهذا التعارض أو الصراع الذى قد يصمونه بالقتال . . (من مقدمة مساهمة في نقد الاقتصاد السيسى) .

وما دام المجتمع منقسماً إلى طبقات متعادية فلا يمكن أن تكون له ايدىولوجية واحدة بل لكل طبقة ايدىولوجيتها . وإذا ما كانت الايدىولوجية تحمل طابعاً طبقياً محتوماً ، فإنه يؤدى بها إلى تحريف الواقع ، أو الحقيقة حتى تلأنم مصالحها الطبقية إما بحجب الحقيقة الموضوعية أو تشويهها أو إضفاء الغلود والأزلية على أفكار الطبقة المعيرة عن مصالحها . بيد أن الايدىولوجيات الطبقية لا تتكافأ جميعاً في تعبيرها أو تشويهها للواقع والحقيقة . فإذا ما كانت الطبقة تؤدى دوراً تقديمياً من التطور الاجتماعى أى عندما تكون طبقة صاعدة لم تحكم بعد ، فإنها لا بد وأقوة في صف الواقع الموضوعى حيث تقترب ايدىولوجيتها من الحقيقة وتندون من التعبير عنها . ولكن متى استنفدت الطبقة دورها التقدمى واشتكت مصلحتها في صراع مع مجرى التطور . فإن وعيها يفدوعياً زائفاً ، وتُشرع في تحريف الواقع والحقيقة حتى يلائم مصالحها الطبقية المنهارة .

أما الماركسية ، وهى ايدىولوجية الطبقة العاملة ، فهى ايدىولوجية علمية وصادقة حتى النهاية لأن الطبقة العاملة هى التى ستقضى على النظام الطبقي الذى يشوه الحقيقة . ومن ثم فإن قدرة الايدىولوجية الماركسية على التعبير عن الحقيقة الموضوعية باقية إلى الأبد في كل مراحل تطورها .

وأغلب الظن أن لهذه التصورات جدواها التى لا تنكر في بيان نسبية المعرفة ومحاولة تفسيرها . إلا أن الماركسية قد حلت مشكلة النسبية بطريقة غير نسبية لما تطوى عليه من نزعة اطلاقية تشبى بها أحياناً ، وتصرح بها تماماً في نهاية الامر . فما تشبى به هو أن ثمة مساراً محدداً للتاريخ وله اتجاه واحد صحيح وغيره خطأ وانحراف وهو ذلك الذى تسلكه الطبقة الصاعدة في كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع قبل أن تبلغ السلطة والسيادة .

أما ما تصرح به من نزعة اطلاقية فهو محطة الوصول النهائية التى تهزم عندها البورجوازية على يد الطبقة العاملة التى تقيم دكتاتورية البروليتاريا التى تحطم النظام الطبقي للأيدى مفسحة السبيل أمام الاشتراكية ثم الشيوعية . ويظل السؤال مثاراً . لماذا قدر للطبقة العاملة أن تنتهى المجتمع الطبقي للأبد ؟ ولماذا لا يستأنف الجدل مسيرته ويخلق لها نقبضاً جديداً ؟

وعلى أية حال ، فايدىولوجية الطبقة العاملة هى الماركسية وهى العلم الموضوعى الصحيح لأنها تعبر عن اتجاه التاريخ الوحيد . ولكن لماذا تعبر ايدىولوجية الطبقة العاملة عن المسار الصحيح للتاريخ ؟ لأن النسق الماركسى لفهم التاريخ هو الذى عين مراحل تطور التاريخ على هذا النحو . حسناً ، ولماذا تكون الماركسية صحيحة ؟ لأنها ايدىولوجية الطبقة العاملة . ليس هذا دوراً منطقياً مسافراً . لقد اختارت الماركسية ايدىولوجية الطبقة العاملة لأنها الايدىولوجية التى لن يتجازوها التاريخ في نظرها . أما ايدىولوجيات الطبقات الصاعدة السابقة فقد تجاوزها التاريخ عندما تحولت إلى طبقات منهارة

تقف ضد حركة التاريخ الذى تحدد طريقه ، وتعيّنت محطات توقفه . فايدىولوجية الطبقة العاملة هى آخر الايدىولوجيات لأن الايدىولوجية تتنازع لاجتماع تتنازع فيه الطبقات . وعندما تقوم الشيوعية فلن تكون هناك طبقات وبالتالي تختفى الايدىولوجيات .

ولكن هل يعنى هذا أن الماركسية ستخفى ؟ هذا لم يصرح به أحد من الماركسيين . حسناً سينقضى دورها بوصفها ايدىولوجية ولكنها ستبقى .. هل تبقى كظاهرة علمية ؟ كلا بطبيعة الحال لأن النظرية العلمية تقبل التجاوز وليس هناك نظرية علمية صادقة على الدوام . هل هى فلسفة ؟ ربما اشك في ذلك بحسب منطقها ، لأن الفلسفة شكل من أشكال الايدىولوجية وسلاح طبقي ، وليست مهمتها تفسير العالم ، كما صنع الفلاسفة من قبل ، بل تغيير العالم كما تنص الملاحظة الأخيرة من ملاحظات عن ديفورباخ ، وإذا ما تم تغيير المجتمع وتحول إلى مجتمع شيوعى لا طبقي فإنها لا تجد ما تغيره ، إلا إذا فهمنا من تغيير العالم تطوير القوى المنتجة دون وجود علاقات انتاج كما هو الحال في الشيوعية ، أو صراع ، أى استخدام العلم والتكنولوجيا ونشر الفنون في مجتمع مستقر متوافق على الدوام ، تتطابق فيه حالة القوى المنتجة مع علاقات الانتاج . ولا بد أن تكون الفلسفة في هذا النظام فلسفة السكينة والسلام والحياد . ولا اعتقد أن الماركسية كظاهرة جدلية قائمة على التناقض والصراع يمكن أن تحتفظ بدورها في هذا المجتمع الشيوعى الذى تؤكد مقدمه الضرورى المحكوم حيث يختص الثالث الجدل الماثور ، ويزول النفي ، بعد أن أصبحت الشيوعية هى

الإيجاب كفى للنقي، كما يقول ماركس
في مخطوطاته لعام ١٨٤٤ .

إذن فالماركسية تكشف تاريخ
الصراع الإنساني ، وتدفع بهذا
الكشف أو الوعى إلى التعجيل ببلوغ
ملكوت الإنسان الحر ، أو ملكوت
الإنسان الإله الذى تحرر من كل صور
الاعترا ب ، وصعد من مراحل ما قيل
التاريخ الإنساني إلى التاريخ الإنساني
الحق حيث الشيوعية . لغز التاريخ وقد
تم حله كما يقول ماركس .

ولكن لماذا يصف ماركس المراحل
السابقة على الشيوعية بأنها لا تمثل
التاريخ الإنساني ؟ عم يتحدث إذن في
تلك المراحل ؟ إن الفرق بين تلك المراحل
والشيوعية هو فرق في وضع إنسانى
استغلالي وآخر لا استغلال فيه
ولا لكان الإنسان عنده هو الكائن
اللائكى الذى لا يستغل أحد ، بينما
الإنسان كما عرفه من قبل هو مجموع
علاقات الاجتماعية التى لا بد أن تكون
جدلية وبالتالي تقوم على التناقض
والصراع . فإذا صدقت مقولته عما قبل
التاريخ الإنساني فلا بد أن تستخلص
منها أنه قد أوقف منهجه الجدلى عند
حلول الشيوعية لأن الصراع مع
الطبقة لا يستمر بان يوصف بالجدل
لأنه أمر يشترك فيه الإنسان والحيوان
الذى يستهلك الطبيعة . كما أن أسلوب
الانتاج ينف في الشيوعية على ساق واحدة
هى القوى المنتجة ، لأن علاقات الانتاج
هى التى تتحدد بملكية أدوات الانتاج .
وإذا ما طبقنا قواعد القياس المنطقية
لوجدنا ما يسمى بمغالطة الحد الرابع ،
أى أن كلمة إنسان في تفسيره المادى
التاريخى ليست بمعنى واحد . فإنسان
الاولى تعنى الإنسان في التاريخ ، أما
وإنسان ، الثانية في النظام الشيوعى

ماركس واللاهوت الإنسانى

فتعنى مفهومًا خلقياً ، أو هو ما ينبغى
أن يكون عليه الإنسان بعد أن يتخلص
من النقص الخلقى الذى يتردى فيه
عندما يشارك في الاستغلال . إذن
فتاريخ الإنسان الإنسانى ضرب من
المجاز الأدبى .

فإذا ما أهملنا المجاز وجدنا ردة
خطيرة إلى مفهوم الإنسان الاصلى المبرأ
من الرغبة في استقلال غيره . ذلك
الكائن النبيل ، الفرد ، الحر ، المبدع
الذى يكون نموه الحر شرطاً لنمو الحر
لرفاقه من يئى الإنسان . وربما كان هذا
الحديث الشعري والافتراض المسبق
للإنسان الاصلى مستعاراً من
الايدولوجية البرجوازية التى يناسبها
ماركس الدعاء .

ولا ريب أن توقف ماركس عند
الشيوعية بعد أن وصفها على هذا النحو
يضعه إلى جانب المفكرين الذين أعلنوا
صرامة نهاية التاريخ ماداموا قد تنبأوا
بمرحلة ختامية سعيدة لا تنذر قط
بصراع لا ندري إلى أى مدى يقفونا .

وهو لا يعلن نهاية التاريخ . ولكن
يبشر ببداية التاريخ الإنساني . ولكن
أى تاريخ هذا ، إنه مجرد استمرار
وتراكم . وكما يقول «انجلس» «أن
التاريخ مثل المعرفة لا يمكن أن يكتمل في
حالة مثالية كاملة للإنسانية» فهذا النوع
من التاريخ الذى يبدأ من الشيوعية
يمائل تاريخ الإنسان في الجنة الذى
يواصل اكتمال حالة المثالية بتحقيق
رغباته المسابقة التى ليس لها حدود
ويكون الخلود كغلا بتلبيتها .

وقد بدأ ماركس تصويره المادى
للتاريخ بنقده للحالة الراهنة في عصره
وانطلق منها إلى الكشف عن المراحل
السابقة لها حتى بلغ نقطة البداية في
الشيوعية البدائية ثم عاد فحتم دراسته
لرأسمالية بنبوته لقيام الشيوعية
وبداية التاريخ الإنسانى . واكمل بذلك
دورة كاملة .

ويمكن أن نتبين في تصور ماركس
للتاريخ وتقسيمه إلى ما قبل التاريخ
الإنسانى ، والتاريخ الإنسانى الحق
شئ يقربه من اللاهوت وإن كان انسانيا
علمانياً ، لأن المسرح هو الأرض ، ولكن
الزمن سيكشف عن التقلب بين المراحل
الصدامية وفقاً لحلقات اللولب
الجدلية . فيعود الانسان في الشيوعية
إلى ذاته (قارن الروح المطلق عند هيجل)
وينقضى الصراع بين الوجود والماهية ،
والحرية والضرورة ، والفرد
والنوع لا طبقات ، لا استغلال ،
لا دولة .

فالإنسان يبدأ في حالته البدائية ،
حال الطهارة الاولى في الشيوعية
البداية ، قبل أن يسقط في الخطيئة
ويخترق في المجتمع الطبقي الذى يقوم
على الصراع والاستغلال عبر مراحل
العبودية والاقطاع والرأسمالية .

وفي المرحلة الاخيرة تقوم الطبقة
العاملة بدور المخلص الفادى التى تحرر
الإنسان بمعاناتها من عبودية الوثنية
السلمعة وتقضى على مملكة الشر
والشيطان (الصراع والاستغلال) ليعود
إلى الشيوعية في نهاية المطاف .
فالشيوعية هى المبدأ والمعاد ، وتكتمل
بها الدورة حيث تضفى عليها كل النعوت
المثالية بعد أن مهدت تضحيات الطبقة
العاملة الطريق إليها ، تلك الطبقة التى
فوضها التاريخ لحمل رسالة ، والنطق

بكلمته (الموهرس) كما تجلت في
أيديولوجيتها الموضوعية ، العلمية ،
الصحيحة .

وعلى أبواب الجنة علق شعار «لكل
حاجته» وليس ثمة شرطة أو محاكم أو
جيش تهدد أهدأ في الحصول على
حاجته وتحقيق رغبته فهذه الهيئات هي
أجهزة قمع الدولة التي زالت إلى الأبد .
وترى الماركسية أن التاريخ جدل
ويتخذ مساراً محدداً «فالبشر يصنعون
تاريخهم الخاص ولكنهم لا يصنعونه
إعتباطاً في أوضاع يختارونها بأنفسهم ،
ولكن في أوضاع أو شروط معينة مباشرة
وموروثة من الماضي (١٨ برومير)

وما دامت الطبقة خاضعة لقوانين
الجدل وكذلك الإنسان والمجتمع لأنها
قوانين كلية ضرورية ، فإن هناك دائماً
اتجاهاً واحداً صحيحاً لمسار التاريخ .
ولأن الماركسية تترك الواقع على نحو
ما هو عليه ، فهي إذن ترتحل مع
انصارها في ذلك الاتجاه الصحيح داخل
العالم الذي يتحرك بهم في نفس الطريق
الذي يسيرون فيه ، بينما يعجز غيرهم
عن الطريق نفسه ولكن في الاتجاه
المخالف الخاطئ .

فكان هناك «اتفاق جنتلمان» بين
الإنسان الجدول والطبيعة ؛ يعترف
الإنسان بقوانين الطبيعة ، ويتكيف
الطبيعة مع غايات الإنسان التي هي
جزء من الطبيعة نفسها .

ولا يخفى ما ينطوى عليه هذا
التصور من دراما لاهوتية يمثل فيها
الإنسان والطبيعة معاً أدواراً مقررة أو
مكتوبة من قبل في ماهية الطبيعة وماهية
الإنسان التي قدرها الجدول الذي أعد
للمؤمنين به والمجاهدين في سبيله جنة
الخلد الشيوعية لا يعصم فيها نصب
أو لغوب من صراع أو استغلال .

وقد تقترب «السوريالية» من
الماركسية في هذا الصدد . فالسوريالية
تعنى فوق الواقع وهي تلك المرحلة التي
لم نبلغها بعد ، وفيها سوف يتساوون
الواقع والواقع في تلك السببية فوق
الواقعية ، والوعي واللاوعي بعد أن
اغتصب مبدأ الواقع والوعي نصيب
اللاواقع واللاوعي فشوهت حقيقة
الإنسان . ولا بد لاستعادة التوازن
الحقيقي من تغليب جانب اللاوعي على
جانب الوعي في المرحلة الراهنة حتى
نبلغ في النهاية توازناً واستقراراً .

فعل هذا الوجه نقد ماركس المراحل
السابقة للشيوعية ، المذاهب التي تغلب
أفكار البنية العليا على علاقات الإنتاج
المادية في البنية أو القاعدة في تحديدها
للعوامل الحاسمة في تغيير الوضع
الجائر للإنسان . ومن ثم توجه
باهتمامه إلى علاقات الإنتاج المادية
فيما قبل التاريخ الإنساني ، ثم ما لبث
أن جعل للبنية الفوقية الروحانية في
المجتمع الشيوعي النصيب الأول
تعريضاً للمؤمنين المجاهدين عن
حرمانهم من الدنيا (أي البنية الأدنى)
من التفرّد والإبداع الحر الذي كان
أسيراً للوعي الزائف والإيديولوجية
الحاجة للحقيقة الموضوعية .

ففي كل هذا تتكشف الجوانب
اللاهوتية في تاريخ ماركس وخاصة في
تقسيمه للتاريخ إلى تاريخ يحتله النزاع
والشقاق وآخر إنساني يعود بالإنسان
إلى جوهره الحقيقي وبراءته الأصلية
وتسوده الحرية والمحبة وأشباع
الحاجات جميعاً . فكان المراحل الأولى
هي عالم الدنس والدناءة والثانية هي
عالم السمو والطهارة ، أو هما المدينة
الأرضية والمدينة السماوية شرط أن
يستبدل بما هو إلهي ما يوصف بأنه

الإنسان الإنساني» الذي ليس هو
الإنسان الحالي .

والواقع أن ماركس قد عاش في عصر
كثرفيه القديسون والأنبياء من المفكرين
والفلاسفة . ففضلاً عن أصحاب
اليوتوبيات والاشتراكيات الخيالية
الذين صب عليهم سخريته ، كان هناك
«أوجيست كونت» الذي تحدث عن
المراحل الثلاث اللاهوتية والميتافيزيقية
والوضعية وجعل الأخيرة ختاماً نهائياً
يتجلى فيها مجد العقل والإنسان حيث
أعلن فيها دين الإنسانية . ولكنه أخفق
في التبشير به لأن الناس لا يحبون أن
يستبدلوا ديناً بدين . أما اللاهوت الذي
يستغنى في العلم ويتخذ هيئة التنبؤ
العلمي المدعوم بتفسيرات صائبة كثيرة
لوقائع التاريخ . فإنه يقدم بها معجزاته
الخاصة التي تسحر وتبهو ويسرعان
ما تعتق كنظرية علمية لا تقبل
التجاوز ، أي خاتم العقائد التي
لا يسعنا إزائها سوى سوى القبول ، ثم
التأويل ، أن عجزت عن تفسير الوقائع
الجديدة . (وليس من قبيل المصادفات
أن الماركسية قد حدثت معها ما حدث
للدنات السابقة عليها من نشأة طوائف
أو كنائس متعددة خرجت عن التأويل
السوفيتي وطردت من الحزب ، وباعت
بالحرمان الكسبي بعد اتهامها بالزبد أو
المراجعة ، أو التخريف وكلها
مصطلحات لاهوتية صريحة .

وأصبح الحديث في الماركسية اليوم
أقرب إلى علم الكلام أو اللاهوت الذي
يبداء المتحدثون بنص من النصوص
القدسة ثم يسترسلون في حديثهم كما
يشاؤون معطلين ومؤولين: في الفلسفة أو
الاقتصاد ، أو الاجتماع ، أو الفن ، وقد
أخذ كل منهم عدته من نص يلائم
موقفه . أو يفتن بالشرع على المتن .

فا قالوا عن روجيه: «أرجاء جارودى : إنه انصرف عن الصراط المستقيم وكرهوا منذ إجهاض ثورة ١٩٦٨ وحتى اليوم ، إنه انحدر إلى أسفل درجات القيمة الفكرية حينما قرر الخروج على فلسفة دافع عنها وصاغها طيلة أربعين سنة على وجه التقريب .

وأظن .. أنه لم يخرج عليها قط ، بقدر ما خرج منها ، أو بتعبير آخر تم على وجه الدقة بروز سيطرة أحد طرق الازدواجية الفكرية والحياتية التي لم يكتبها في أى وقت من الاوقات بل كان واعيا بها وعيا كاملا حينما ناقصا حينما آخر .

وما شهدناه من انهيارات متتالية منذ سنوات هو وثيق الصلة بالمنظومة العقائدية التي صاغها جارودى وندج لها بالفعل والكلمة حتى تجديداته في « واقعية بلا ضفاف » (١٩٦٤) و « ماركسية القرن العشرين » (١٩٦٦) و « منعطف الاشتراكية الكبير » (١٩٦٩)

وقد آثرت نقد جارودى وإعادة النظر في النقد الكهنوتى وأساليب ومناهج الفكر الكهنوتى بدلا من التشبث بمواقع مدرسة فرانكفورت أو آراء اليسار الاوربى أو أفكار جورج لوكاتش أو شطحات هربرت ماركيز أو تصورات سيمير أمين أو غيرها من أنماط النقد التى هى أشبه ما تكون بأساليب الفكر الماضى وأقرب إلى روح إشكاليات انقرضت هى الاخرى .

(١)

إن همى هو بيان المضمون النظرى للجمود العقائدى وليس مجرد التنديد به . ويتكون هذا المضمون عند روجيه

دراسة لفكر روجيه جارودى
والتوسير وهنرى لوفيفر من زاوية
بيان متناقضان المنظومة
الماركسية نفسها .

نص تفكيك البنية المرصوص وائل غالى

جارودى من الوفاق الذى اقامه طيلة حياته بين الديانة المسيحية وبين الفلسفة الماركسية .
كيف تحاكى الماركسية المسيحية ؟
او ما هى الروابط التى تصل بينهما فى ظل اختلافهما ؟ هل هناك تشابح أو تفاعل متبادل ؟

(ب)

واقم الأمر أن جارودى حوّل فى عمق اعماقه الاشتراكية إلى « مدينة الله » الحديثة . وليست مصادفة أن أتحدث عن مدينة الله لأنه عنوان أحد كتب القديس أوغسطين منظر - المسيحية اللاتينية كلها وصانع نسخها الكامل ونموذج الفلسفة المسيحية يونانية ولاينية فى عصر الآباء . وجارودى أحد الذين نهلوا عن غير رعى منه ومن آليات تفكيره .

(جـ)

وأظن أنه أصبح من المفروق منه أن القرن الثامن عشر الأدبى والتاسع عشر قد شهدا ظهورا واضحا لمجموعة من الأفكار غير الدينية المصوبة فقط نحو تحرير الإنسان وأظن كذلك أنه صار من المقطوع به أن الثورة الفرنسية لعبت دورا حاسما فى نشر وترويج هذه الأفكار عبر أوروبا والعالم .

وكان قد انجل غبار ثورة ١٧٨٩ - ١٨٩٢ عن سقوط « مملكة الحق الإلهى » ومولد « جمهورية الحق الاقتصادى » فى فرنسا ثم فى جل أوروبا ، واندفعت الطبقة البرجوازية الجديدة فى نشوة انتصارها ، إلى استبدال ميلاد المسيح ، باعتباره تاريخ العهد البائد ، بتاريخ ميلادها ، كطبقة سائدة على كافة الأصعدة الاقتصادية والسياسية والفكرية ،

باعتبارها بداية للتاريخ الإنسانى للحق .

وهكذا أصبح عام ١٨٩٢ فى التقويم المسيحى هو العام الأول فى تقويم الجمهورية الظاهرة وعادت الطبقة الجديدة إلى حكمة معظم مفكرى عصر التنوير التى كانت تنقسم بالإلحاد السياسى المصوب ضد المؤسسات الاجتماعية والسياسية كالكثيسة التى كانت حينذاك جزءا لا يتجزأ من الدولة ومن « حقها الإلهى » فى حكم البلاد كما كان يقول البارون دولباكس فى خاتمة كتابه « المسيحية بلا حجاب » .

(د)

يضاف إلى ذلك أن العبارة المعروفة عنها أنها من اختراع ماركس ، أى الدين آفوين الشعوب والمستقاة من مقدمته فى نقد فلسفة الحق عند هيغل ، ليس هو صانعها الأول ، بل اقتبسها فى زمنه من برونوبادوموس هيس ولودفيج فوويرباخ وهابن ، وبرنوباد صاحب المؤلفات الصريحة فى نقد المسيح وتاريخ الاناجيل المتقابلة والمسالمة اليهودية ، واستخدم العبارة المعروفة لأول مرة فى « الدولة المسيحية وعصرنا » وموسى هيس فى كتابه « واحد وعشرون ورقة من سويسرا » ولودفيج فوويرباخ وهابن فى مؤلفاتهما المختلفة .

(هـ)

هذه النقطة ليست الوحيدة ، بل هناك نقاط عديدة أخرى تدل على شرعية التوفيق الفكرى الذى اقامه جارودى طيلة أربعين عاما من عمره بين اديانة المسيحية وبين الماركسية .

ومن بين الأسباب الحاسمة التى مهدت الطريق أمام توفيق روجيه جارودى حتى آخر الستينيات بين

الديانة المسيحية وبين الفلسفة الماركسية النقد الواضح الذى قدمه ماركس نفسه ضمن « مخطوطات ١٨٤٤ » ، فى الاقتصاد والفلسفة لمفهوم الإلحاد وآليات محتواه السلبى أو التجريدى ، فتحقيق العدل الاجتماعى بين الناس لا يرافد الإلحاد والإلحاد لا يرافد العدل الاجتماعى لأن الإلحاد نزعة فلسفية مجردة تحب الانسان العابر . وموقف الذنى الذى يلقه الإلحاد لا يكفى للتسليم بأنه موقف فكرى بالغل والذى يقتضى حوارا مركبا ومعتادا بين الثنى والاثبات .

(و)

ومن ناحية أخرى ينقد ماركس فى « المسألة اليهودية » موقف برونوباد وحصره نطاق التحرر الإنسانى فى حدود التحرر من الدين ، فالدولة هى الحد الفاصل بين الإنسان وحرية . وتقوم نفسها كبنية قائمة فوق الفوارق وفواصل المولد والطبقة والثقافة والمهنة . كما تصف كهيكل يشارك فى صنعه كل فرد من افراد الشعب بدرجات متساوية فى السيادة بينما هى صاحبة السيادة فى ظاهرة الاغتراب البشرى .

(ز)

ثالثا تنتمى عبارة آفوين الشعوب ل تاريخ تطور فكر ماركس إلى مرحلة ما قبل المولد الفعل لمذهبه والذى صاغه عامى ١٩٤٥ - ١٩٤٦ باستخلاص التعارض القائم بين طريقته فى النظر إلى الامور وبين التصور الذى تمتاز به الفلسفة المثالية الألمانية .

وبالتالى فالعبارة المشهورة طفت على السطح فى مرحلة سابقة على نقطة التحول الكبرى فى حياته وفكره وانتقاله من الوهم إلى الواقع .

وبالتالى ايضا ليست عبارة « الدين
الدين الشعب » بأى شكل من أشكال
التفسير والتأويل من مكونات فكر
ماركس ، ومن هنا مشروعية الطرح
الجارودى قبل انفجار ١٩٦٨ .

— ٢ —

وعلى هذا اعد فى الآونة الاخيرة على
مسامعنا المزاجية التى ناضل من أجلها
ضمن كتاب « جولتى حول العالم
وحيدا » (١٩٨٩) وكتاب « إلى أين
نحن مسافرون ؟ » (١٩٩١) وكتاب
« الفخشاء الداروينى الجديد »
(١٩٩٢) .

(١)

إن روجيه جارودى لم ينصرف عن
الصراط المستقيم لأنه يدا وظل يفكر
ويتفلسف ويشعر وفق آليات سيرن أبى
كيركجورد أحد أعمدة الفلسفة الغربية
المسيحية منذ أخريات القرن التاسع
عشر وحتى اليوم ، وله الفضل الأكبر فى
بلورة أفكار سيرن وهيدجر وأوناسونو
وجبريل مارسيل وقد كان الإيمان
المسيحى محور فلسفة الإنسان الحى
المعجون بالقلق أمام المطلق وهمومه .
والذى يحمل الخطيئة فى جوفه .

ولم تكن آرائه فى الالم الوجودى
أو الحيرة ذات أهمية بالنسبة لجارودى
بقدر ما كانت أفكاره حول « الخوف
والقشعريرة » صاحبة السيادة فى
صياغة عقله ووجدانه وقلقه وإيمانه
المطلق الجبار . فحسبما يرى الكتاب
المقدس أراد الله ذات يوم أن يمتحن
إبراهيم فأمره بأن يأخذ ابنه الوحيد
إسحق ويذهب ليحرقه ومالبث إبراهيم
أن فعل ليفوز برضا الله

نص تفكير البنيسان المرصوص

(ب)

وعلى هذا فقد طور كارل بارت بدوره
ضمن « الرسالة إلى أهل روما » نفس
فكرة إطلاقية الإيمان وبعده عن قواعد
البرهان والدليل والعقل .

(ج)

ونفس الأسلوب فى التفكير قرر
روجيه جارودى عام ١٩٣٣ الانضمام
إلى حزب الطبقة العاملة لتزويد نفسه
بالجواب العملى عن تساؤل كيركجورد
التجريدى : كيف أصبح مسيحيا ؟
وكان الحزب واسطة بين الله والإنسان
فألف مؤلفات عدة تمت تأثر هذا
الأسلوب فى التفكير .

(د)

ثم جاوزت معادلة جارودى بين
الإنسان والله الحدود الفرنسية ووجدت
أنصاراً لها فى ألمانيا ، من بينهم أرنست
بلوخ صاحب المزاجية الجبارة بين
التراث اليهودى والمسيحى -
البروسانتى فى التصوف وبين التقليد
الماركسى الألمانى فى صيغة أخلاقية
أساسية كما يبدو ذلك فى « الكون من
منظور الإلهاد » و « روح الطوباوية »
و « الإلهاد فى المسيحية » و « طوماس
مونترزقس الثورة » .

(هـ)

كانت إذن فكرة رائجة فى تلك الأيام
الغابرة أما الآن فقد انقلبت الأمور رأسا
على عقب وأتاح لنا الزمن أن ندخل
مرحلة تاريخية مختلفة تماما لا تمتاز
على وجه الدقة بالنور الكامل أو بالظلمة
الناجزة .

ولا أحب أن أخوض ولا أن يخوض
غيرى فى اختيار السهل وتقد الماضى لأنه



جارودى



ماييجر

مضى وزال إلى غير رجوع . لكنني أثرت العودة إلى جارودي وأرست بلوخ لإثارة غربة موقفهما في نفوس القراء فيبينهما هم مشترك ومتكبر في تاريخ الفكر ولا استرجعهما لأن الحاضر يخرج من الماضي أو لأنني أريد أن أنساه أو أفي به وأحرص عليه وإنما آية حدشي هوبان الأصل الفكري للانهايارات المتتالية التي شهدها جميعا على شاشات التلفزيون وسمعتها مدوية على محطات الراديو .

— ٣ —

وأكسر الظن أن فلسفات روجيه جارودي وأرست بلوخ العامة شديدة التأثير بشخصية طوماس - مونزور أو بشخصية ليون ناميا في رواية طوماس مان « الجبل السرى » .

(أ)

فقد كان طوماس مونزور قائدا استثنائيا للجناح الجذري لحركة الإصلاح الديني المسيحي الأوروبي الحديث في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وحصما للوثر المصلح المعتدل المحافظ ومعارضاً للكنيسة والمسيحية والإقلاص ككل دفاعا عن الفلاحين وفقراء المدن في سبيل تأسيس ملكوت السموات على الأرض خاليا من الصراع الطبقي وكان مونزور نفسه وريثا شرعيا للحركات الشعبية الصوفية في العصر الوسيط التي هي وثيقة الصلة بثورات الزنج والقرامطة والحلاج في تراثنا العربي الإسلامي القديم .

(ب)

ومن ناحية أخرى لم تكن البيئة الفكرية خالية بأن تشكل وعي جارودي الفلسفي تشكيلا يساريا إذ درس وتعلم

الفلسفة في ظروف السيادة المطلقة في مطلع القرن لأفكار أو كتاف - هاملان أحد أكبر أساتذة الفلسفة بمدرسة المعلمين العليا بجامعة السوربون .

فقدار جارودي باريس إلى جنوب فرنسا ليستمتع إلى محاضرات موريس بلوندل ذلك الفيلسوف الفرنسي الذي أثار جدلا واسعا نتيجة تأسيسه المسيحية على قاعدة الفعل ونقد الحياة والممارسة ويسم خط السير للموس إلى السلامته وشرط بلوخ العلم غايته المطلقة بحيث لاتنفصل الفلسفة عن السعالم أو تنصاع إلى التجريبية المحضة .

(جـ)

وكانت الفلسفة المسيحية قبل ذلك بعيدة كل البعد عن الحياة في كتابه الضخم « آفاق الإنسان » الذي نشرته المطبوعات الجامعية الفرنسية عام ١٩٦١ ثم صدرت طبعته الرابعة عام ١٩٦٩ وترجم إلى اللغة الأسبانية والبولندية والبرتغالية والعربية كان جارودي قد تحول من « النظرية المادية في المعرفة » (١٩٥٣) و « الحرية » (١٩٥٥) إلى روح فكر ماري جوزيف بيير تيلهارد ، دى شاردان أحد أقطاب المزاوجة الكبرى بين المسيحية الكاثوليكية والفكر العلمي الحديث .

(د)

دى شاردان مفكر غريب : كان أسقفا وعالما في نفس الوقت . ولم يكن عالما بالمعنى الفضفاض للكلمة . بل كان عالما دقيقا متخصصا ضمن نطاق العلوم الطبيعية في نظرية التطور . ورفع هذه الأخيرة فيما بعد إلى مرتبة النظرة الفلسفية الشاملة فثار بالطبع الاساتفة التقليديون لما يحتوى التأسيس العلمي

للإيمان على غيبة العناية الإلهية .

(هـ)

ولم تمنع الروح الكاثوليكية وطفانها على فكر جارودي من الدفاع ضمن « ماركسية القرن العشرين » عن مقولة المبادرة التاريخية بلا وعي من جانبه بأن هذه المقولة تتعارض ومنطق القدرة التاريخية ومفهومه للاشتراكية كمدنية الله الحديثة .

(و)

وقد ارتبط هذا التعارض أو تلك المغارقة بعوامل موضوعية خارجة عن إرادة جارودي جوهرها السياسة الحزبية المباشرة وكان قد دعا الحزب الفرنسي عام ١٩٢٦ وسط صعود الجبهة الشعبية إلى جمع شمل كافة الطوائف الدينية والمذهبية مما يفسر التميز المعروف بين مادية وأخرى تترك المجال مفتوحا أمام الملايين من العمال .

(ز)

لكن التفسير شيء والتبرير أمر آخر . لا يستطيع أحد اليوم أن يقف الموقف المادى القدرى من مستقبل الاشتراكية فالحياة أقوى من المذهب ويتبدل وجهها يوما بعد يوم . كذلك عامل « الذات » . ربما يصنع الإنسان في الأيام المقبلة قوانين أو أنماطا اجتماعية جديدة لم يسبق لها مثيل ... ربما .

— ٤ —

ولا أظن أن روجيه جارودي صاحب « دراسة في فلسفة هيجل » (١٩٦٢) و « فكر هيجل » (١٩٦٦) و « كارل ماركس » (١٩٦٥) و « ماركسية واليهودية » (١٩٦٢)

الوحيد الذى طرح قبل فوات الأوان
قضايا الإبداع أكثر من جارودى
أو لويس التوسير .

فلقد وضع « ما بعد الفلسفة »
(١٩٦٥) و « الفكر الذى أصبح
علما .. هل من الضروري التخلل عن
ماركس ؟ » (١٩٨٠) و « نهاية
التاريخ » (١٩٧٠) و « المشكلات
الرائدة للماركسية » (١٩٥٨)
و « ما بعد البنيوية » (١٩٧٠)
و « بقاء الرأسمالية ام
إعادة إنتاج علاقة الانتاج »
(١٩٧٣) .

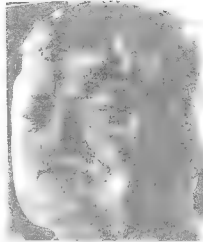
(١)

وقد رحل العام الماضى بمستشفى عن
عمر يناهز ٩٠ عاما فقط ، لذلك رحل
وكأنه لم ير رحل . إذ لم يذكر خبر وفاته
لا فى راديو ولا فى تليفزيون فى فرنسا .
إن زحل فى صمت . رحل واحد لم
يُسمع برحله .

(ب)

على أية حال هنرى لوفيفر هو أحد
قادة الفكر فى القرن العشرين بدأ رحلته
الفلسفية بالذهاب إلى موريس بلوندل
وليون براتشفيش لاسستماع إلى
محاضراتهما فى الجامعة الفرنسية وهو
لم يتجاوز سن العشرين . ثم أسس عام
١٩٢٤ مجلة « فلسفات » مع بيير
مورونج ونوربير جوترمان وجورج
بوليتير وجورج فريدمان . فما لبثت
وأن تأسست مجلة « روح » كرد فعل
على توجه لوفيفر المادى وتماطفه مع
حركة السوراليين . وفى نفس الوقت
الذى عمل فيه سائقا لسيارة « تاكسي »
(من عام ١٩٢٤ إلى عام ١٩٢٩)
انضم إلى الحزب الشيوعى عام
١٩٢٧ . ثم خرج منه عام ١٩٥٨ ودرس

نحو تفكير البنيان المرصوص



جبريل مارسيل

صنعته وصنعها ، ويحكم عليها السياق
بالعقم أو بالإثم ، إذا خرجت عنه
ضلت الطريق العلمى ، بالإضافة إلى
صلاحيتها وشرعيتها الإنسانية .

(د)

إن لا نستطيع أن نحكم على الماضى
بمعايير الصواب والخطأ وربما يبدو ذلك
أمرا مهزيا يفاضل شطحات الصوق ،
وربما يذهل عقل الإنسان العادى وغير
العادى ويشعر بالحسرة أو بالخوف ،
لكن الواقع أنه لم يعد مفيدا بعد إخفاق
عدة حركات للتصحيح والتنقيح
والتبديل والتجديد دون أن نعيد النظر
أصلا فى مفهوم الصواب والخطأ على
السواء .

— ٥ —

ربما يكون هنرى لوفيفر المفكر

و « أسئلة موجهة إلى جان بول سارتر »
(١٩٦٠) و « الماركسية والأخلاق »
(١٩٤٨) و « ما الأخلاق الماركسية
(١٩٦٣) و « النزعة الإنسانية
الماركسية » (١٩٥٧) و « فى سبيل
واقعية جديدة للقرن العشرين »
(١٩٦٨) و « رقص الحياة »
(١٩٧٤) وغيرها من الملفات الضخمة
فى الفكر والنقد والأدب وقد أخطأ لأنه لم
يعد ممكنا أصلا الاستناد إلى ثنائية
الصواب والخطأ فى تقييم التحولات
ونقد أصول الفشل وأسس حركات
التصحيح الفكرية والسياسية كافة .

(١)

وبالطبع لا أيسر هنا الجمود
العقائدى الحديدي لدى جارودى بل
أقترح إحلال الحوار مكان الترفيفية
التي أقامها ، بحيث لا يتلبغ القدرة
التاريخية الطاقة العملية الكامنة .

(ب)

ولا تعنى العلاقة بين المبادرة
التاريخية وبين القانون التاريخى أن
العلاقة لها ألف وجه وألف تفسير وإنما
تعنى إقامة علاقة جديدة أساسها شل
طغيان القانون التاريخى وأمتلاكه
لمبادرة الشعوب وللوعى التاريخى
والتوجدان التاريخى بكل ألوانه
وتياراته ، لأن القانون التاريخى الجديد
بالصفة العلمية هو المنسوج بروح
المجتمع وأعماقه ووجدانه وذهنيته
وعاداته وتقاليده والمصنوع برغباته
وأمنيته وآلامه .

(جـ)

وعلى هذا فالقانون التاريخى بالمعنى
العلمى الرصين ، يحصر عموميته فى
حدود دقيقة تصوغها البيئة التى

مجددين الحفر في صخور الحقيقة وكان
الله بالسر عليا .

— ٦ —

واقع الأمر أن ماسقط لم يكن
كالبنيان المرصوص وإنما كان من صنع
بشر فكروا وفعلوا على نحو محدد . ومن
بينهم كان هنري لوفيفر الذي كتب عنه
العالم الفرنسي جان دوفينيرو في جريدة
« لوموند » الفرنسية اليومية يقول :
« في الخمسينيات من هذا القرن كان
لوفيفر الأخ الأكبر والشريك . وذات ليلة
جاء هنري لينضم إلينا . خالط
السورياليين وسار على خطى هيجل
وأضاف بعدا جديدا إلى فكر ماركس لم
يتعارك مع الوجودية التي كانت على
مرمى حجر من تفكيره بلا أدنى شك .
ومارس مع الستالينية لعبة التخفية
فحينما كان يقترب منها كان يدمر ذكرى
نيزان الكاتب الفرنسي المعروف ويؤلف
كتبا أيديولوجية . أما حينما كان يبتعد
عنها فكان يؤلف كتبا عظيمة عن
المخادعة والحياة اليومية ومجتمع
المدنية . واهتم بكتّاب مثله كنييتشه
وكيركجورف . وكانت فلسفته صياغة
لنتناقضاته وقلقه . وربما أراد أن يعيish
أفكارا تناقضية » .

وبالضبط ما أدر إليه هو إبراز ما
تحتوي عليه الماركسية من متناقضات في
صميم بنيانها المرصوص والحكم .
تماما كما يفعل اليوم كلود لومور أستاذ
الفلسفة بمدرسة الدراسات العليا
للعلوم الاجتماعية وأحد تلاميذ
ميروبوليتي وجان بول سارتر في كتابه
المصدر هذا العام تحت عنوان : الكتابة
ومحنة السياسة » . تطور فيه النقد
القديم للأسلوب البيروقراطي في
التفكير . ■

بشكل واضح عن ضرورة الإبداع
الجديد في الفلسفة الماركسية قائلًا
ضمن سيرته الذاتية الضخمة
« المجموع والمتبقي » (١٩٥٩) :

« إنني أعترف أننا إذا صوّرنا الكائن
الماركسي على نمط الصفة الجوهرية
أو الماهية أو الوجودية بحيث يمسى
الماركسي مسبقا إنسانا غريبا يختلف عن
بقية البشر ويهرب من تناقضاتهم
ويشارك في الحقيقة متمسكا يشارك في
صياغة المستقبل . فهذا المعنى لست
ولم أكن في أي يوم من الأيام ماركسيا
فاضلا أو ماركسيا حقيقيا » ثم عقب
قائلًا :

« ولكننا إذا اعتبرنا الماركسية لا من
الناحية الوجودية التي تبدلها إلى
« حالة » بل من ناحية الحركة المتجهة
إلى المستقبل الممكن والمحدد ، ففي هذه
الحال فقط أدمسى أننسى ماركسي
ممتاز » .

(٩)

إن القضية إذن ليست إظهار الحق
من وراء الخطأ بعد حدوث التغيرات لأن
الحق والباطل يسبقهما تبدلات الواقع
التي تفرض على النظرية يوميا أن تنتقل
من حال إلى حال لكي تبقى على وجه
الأرض . ومن غير ذلك تغدقها الحياة في
سلة المهملات التاريخية .

(١٠)

ولقد توقفت ربما طويلا وذكرت اسم
جارودي ولوفيفر والتوسير . ذلك لأننا
مواطنين منذ سقوط الأنظمة الشيوعية
على السقوف على بواطن الخطأ .
والصواب كيف نهتدي إليه بغير أن
تتأمل لهولة واحدة مدى صحة ثنائية
الصواب والخطأ نفسها والمائلة في
أذهاننا كالتنقش على الحجر فتحلوا

مادة الفلسفة في ريف فرنسا حتى
اندلاع الحرب العالمية الثانية . حاول
الإبداع على ضروء مثلث الشك المعاصر :
هيجل ، ماركس - نيتشه . فنقد مارتن
هيدجر وصاغ مفهوما خاصا في
الاغتراب والتصوف والحياة اليومية
واشتبك في مجلة « أرجوسان »
(حجب) مع دوفينيون وموران
وأكسيكوس .

ثم حاول جي دويود ومدرسة
« السيتوا سيونيست » التاريخية
وتعاطف مبكرا مع المنشقين
اليوغوسلاف إلى حد الكتابة في مجلته
« براكسيس » (الممارسة) وإلى درجة
الانقواء مع جولدمان وماركيوز .
لذلك لم تكن مصادفة أن يعيد النظر
مبكرا وجذريا في فلسفة ماركس .

(١١)

أصبح من العسير جدا أن نرفع
الأخطاء إلى مجرد معالم على الطريق
يستفيد منها المرء أو ينتقل بها الإنسان
إلى تجارب يستخلص منها الدروس
والعبر .

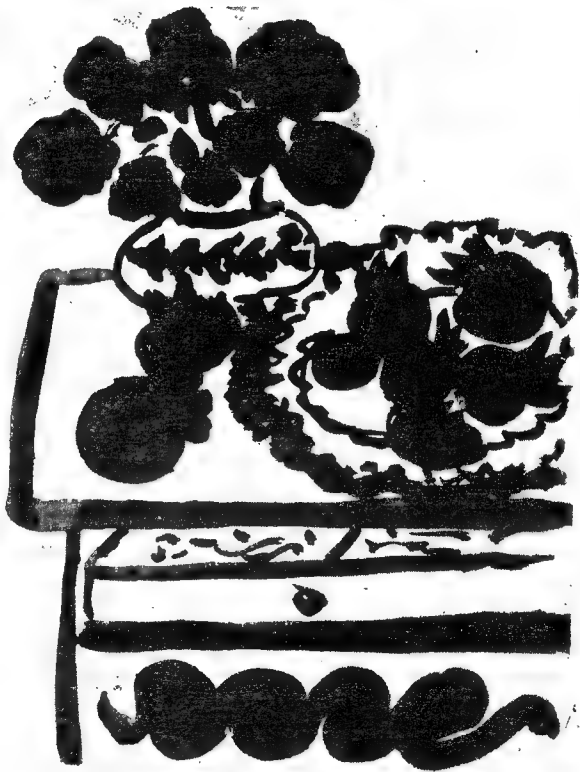
(١٢)

ذلك أن عالما كهنري لوفيفر لم يكن
ماركسيا مراهقا . فبد كان عضوا
بالمركز القومي الفرنسي للبحوث من سنة
١٩٤٨ إلى سنة ١٩٦٠ وألقى العديد من
المحاضرات في جامعات العالم لا في
فرنسا وحدها .

كذلك لم يكن ماركسيا مراهقا لأنه
صارح حتى آخر لحظة عملاقة القرن
العشرين : لويس التوسير ووجيه
جارودي وهنري برجسون وأندريه
بيروتون وجان بول سارتر .

(١٣)

ومن جانب آخر سبق له وأن عبر



طبيعة صامطة للفنان هنري مائيس

المراجعات

٦٦ التقنين المدنى المصرى ، وليم سليمان فلادة . ٧٤ نماذج من حصار

المثقفين ، محيى الدين محمد . ٨٦ السينما والإقتصاد ، على الشوباشى .

٩٠ محمد روميش .. والكتابة عن الطين . محمد محمود عبد الرزاق



السنيدي



حسن الخهيمبي



سعد زغلول

قانون رقم ١٣١ لسنة ١٩٤٨

بإصدار القانون المدني

نحن هاروق الأول ملك مصر

نقرر مجلس الشيوخ ومجلس النواب القانون الاتي نصه ، وقد صلتنا عليه وأصدرناه :

فأداة ١ - نحاي القانون المدني المعمول به أمام المحاكم الوطنية والصادر في ٢٨ أكتوبر سنة ١٨٨٣ والقانون المدني المعمول به أمام المحاكم المختلطة والصادر في ٢٨ يونيو سنة ١٨٧٥ ويستأنش بينهما بالقانون المدني المراتي لهذا القانون .

فأداة ٢ - نألي وزير العدل تنفيذ هذا القانون ويحمل به ابتداء من ١٥ أكتوبر سنة ١٩٤٩

فأشار بأن يعم هذا القانون بنظام الدولة وأن ينشر في الجريدة الرسمية ويغذ كنانون من قوانين الدولة ما

مدر يصر القدي في ٩ رمضان سنة ١٣٦٧ (١٦ ربيع سنة ١٩٤٨)

هاروق

نحاس حضرة صاحب الجلالة

لؤيس فحاش الرزءاء

فهمود فحاش الفدراني

لؤير العدل

فهمود فحاش الجدر

قانون إصدار القانون المدني ويلاحظ أنه مكتوب « بحروف التاج » ، وهي محاولة كانت قد طرحت في الأربعينيات لإشغال « الحروف الكبيرة » Cantal detora في اللغة العربية ، ولكنها محاولة لم يتحقق لها الانتشار لصعوبتها .

البداية

كانت مصر في ظل نظام الامتيازات الأجنبية غير قادرة على ممارسة سلطاتها التشريعية والقضائية على الأجانب المقيمين على أرضها ؛ فلم تستطع أن تطبق أى قانون عليهم إلا بموافقة دولهم . وصار الأمر إلى فوضى — اقتنع الجميع باستحالة استمرارها . ومن هنا صار إنشاء المحاكم المختلطة التي افتتحت عام ١٨٧٦ لتتظّر الدعاوى بين الأجانب فيما بينهم ، أو بين هؤلاء والأهالي وتطبق أحكام القوانين المختلطة والتي نقلت من المجموعات الفرنسية .

أما العلاقات بين المصريين — فكان الاقتناع أنها تحتاج إلى تنظيم مماثل . عبرت عن ذلك « الوقائع المصرية » الصادرة في ٤ صفر ١٢٩٨ (٤ يناير ١٨٨١) وهي تشير إلى قرب صدور القوانين الأهلية : قالت :

« لا ريب أن هذا يكون من أعظم الإصلاحات .. فإن اختلال القوانين وإجمالها وإبهامها ونقصها مما يؤدى لضيع الحقوق وامتداد يد التعدي ويسوجب تعطيل الأعمال وكثرة الارتباك ... » (١) . وهكذا صدرت لائحة ترتيب المحاكم الأهلية في ١٧ نوفمبر ١٨٨١ . وأخذت وزارة الحفانية في وضع التقنينات التي تطبقها هذه المحاكم — نقلا عن المجموعات المختلطة .

ولكن الأحداث السياسية والعسكرية التي حدثت آنذاك وانتهت بالاحتلال البريطاني أدت إلى تأخير إنجاز هذه القوانين . فلم تصدر إلا عام ١٨٨٣ ولم تبدأ مهامها في الوجه القبلي إلا عام ١٨٨٩ .

حققت هذه الخطوة المزيدة — إزاء الفوضى السابقة ، تقدماً لا شك فيه .

قا صدر القانون المدني المصري ليعمل به اعتباراً من ١٥ أكتوبر ١٩٤٩ . وبذلك يكون قد مضى عليه في هذا الشهر (أكتوبر ١٩٩٢) ثلاثة وأربعون عاماً كاملة . وتقر للناسبة دون أن يحس بها مجموع المواطنين الذين ينظم هذا القانون معاملاتهم اليومية . وأيضاً بالنسبة للصفوة المثقفة — بل وبالنسبة للمشتغلين بالقانون دراسة وتطبيقاً .

هذا ، في حين أن إصدار القانون المدني الجديد عام ١٩٤٨ ليعمل به ابتداء من العام التالي — هو أحد الأحداث العظيمة في التاريخ المصري . إنه فصل هام من الحركة العامة التي ناضل الشعب فيها ليسترد سيادته الوطنية ، وحقق السيادة التشريعية والقضائية على جميع القاطنين على أرض مصر ، أجانب ومصريين .

ولقد سهلت لجنة القانون المدني بمجلس الشيوخ هذا الحدث إذ قالت في تقريرها عند مناقشة مشروع القانون :

« والآن وقد استردت البلاد سيادتها التشريعية وأوشك أن يتخلص آخر ظل من ظلال الامتيازات ، يطيب للجنة أن تعرب عن عظيم اغتباطها بأن يكون القانون المدني الجديد تعبيراً مصرياً عن هذه السيادة ؛ فهو يعد ، بعد الدستور ، أهم تشريع وضعه المصريون أنفسهم ... وللأجيال القادمة أن تعتز به ، وأن تعلم لجد العبرة أو الذكرى أن مصر احتفلت على مضض منها تقنياً معيياً — ولكنها اجتهدت وجاهدت حتى أخرجت بنفسها ، ولنفسها ، هذا التقنين الجديد » (١) .

فما هي قصة هذا الإنجاز الوطني الهام .

سرد لتاريخ صدور القانون

المدنى المصرى وإستعراض

للجهود التي بذلت في إقراره منذ ثلاثة وأربعين عاماً .

دعوة ليكون العام القادم عام

احترافاً بالقانون ومناقشة القضايا التي يطرحها .

التقنين

المدنى

المصري

وليم سليمان قلادة

فحسبما يقرر الأستاذ الدكتور عبد الرزاق السنهورى سجلت قوانين « الإصلاح » المخططة والوطنية فى تاريخ التقنين المصرى مرحلة تقدم واسعة فى العهد الذى صدرت فيه وقضت على كثير من مساوئ الماضى (٣) خاصة أن القوانين الأهلية ، تلقفتها أيدي رعييل وطنى ممتاز من القضاة والمحامين والعلماء — جبرت ما فيها من نقص ، وليضت ما تضمنته من تناقض ، وجلت ما شابها من غموض وفضلا عن الدور السياسى الوطنى الذى قام به رجال القانون فى الحركة الوطنية والدستورية . واثبت المصريون فى هذا المجال نبوغا لا شك فيه . وكانت سلطات المحاكم مجالا هاما للإفصاح عن المشاعر الوطنية .

ومن هنا حرصت بريطانيا منذ الاحتلال على أن تكون هى المحكمة فى هذا الجهاز الهام ، وأن تطبق فيه سياستها القائمة على « تهديد مصر أى أن تطبق السياسة والانظمة التى وضعتها لهند . فكان فى وزارة الحقائق قاض انجليزى عمل بالمحكمة العليا فى يومئذ . مهمته أن يمسك بالزمام القضائى فى البلاد (٤) .

ومنذ عام ١٩١٧ بدأ الانجليز فى وضع النظام الدستورى ومجموعات القوانين التى تستهدى بما هو مطبق فى الهند ؛ وبهذا تصبح مصر — من خلال نظام الحماية — فى وضع مشابه لتلك

المستعمرة . واستمر إعداد هذه الخطة إلى بداية عام ١٩١٩ . وفى ٧ فبراير من هذا العام كان مقررا أن يلقى المستر برسيغال المستشار الانجليزى محاضرة فى جمعية الاقتصاد والإحصاء والتشريع يتحدث فيها عن مشروع قانون العقوبات المقترح . فاعتزم سعد زغلول التعليق على المحاضرة . وكان حاضرا رجال القانون والمتفقون وصقوة المجتمع ، ومن بينهم عبد الخالق ثروت باشا وزير الحقائقية ، ووكيل الوزارة والمسترايوس المستشار بها . وبعد نهاية المحاضرة وقف سعد زغلول وقال إن له ملاحظات يريد أداها . وأعلن اعتراضه على أن يجرى تغيير كلى فى القوانين ، دون ضرورة تدعو لذلك ؛ قال :

« إن قانون العقوبات المصرى .. جرى عليه العمل منذ زمن طويل ، فهو جزء من محصولنا القانونى تشريته أفندة قضائنا ومحامينا .. أننى لا أرى محلا لقب التشريع الموجود الآن رأسا على عقب .. إن فى ذلك ضررا عظيما بما ألفه الناس فى هذه البلاد من المعلومات القانونية » .

ثم أوضح سعد أن الحماية التى أعلنت على مصر باطلة ولا يمكن أن تعيش بعد الحرب دقيقة واحدة .

وقد كان لكلام سعد دوى كبير وتريد صداه فى المجتمعات والمساغل وقبيل بالاستئصال .

ويقول الرافعى إن هذه الخطبة كانت من العوامل الفعالة فى إذكاء الحماسة فى النفوس .

والجدير بالذكر أن ثورة ١٩١٩ قامت بعد هذه الخطبة بشهر واحد ، فى ٩ مارس (٥) .

المنهج

ولقد بدأت مصر مع الاتفاق على إلغاء الامتيازات منذ ١٩٣٦ — أخذت فى الإعداد للمرحلة التشريعية القضائية الجديدة . وعلى الخصوص وضع قانون مدنى جديد . وبعد تشكيل عدة لجان ، قرر مجلس الوزراء فى عام ١٩٢٨ أن يعهد بهذه المهمة إلى اثنين من رجال القانون — مصرى هو الأستاذ السنهورى ، وفرنسى هو الأستاذ لا ميير . إلا أن الأخير لم يتمكن من مواصلة العمل بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية فآتم السنهورى العمل .

وفى الواقع ، كان هذا الأستاذ منذ بداية الثلاثينات قد التفت إلى ضرورة تنقيح القانون المدنى فنشر فى الكتاب الذهبى الذى أعد عام ١٩٣٣ بمناسبة العيد الخمسين للمحاكم الأهلية ، مقالا عن « تنقيح القانون المدنى المصرى وعلى أى أساس يكون » . وتواصلت دراساته وجهوده فى هذا المجال .

ويمكن القول بأن المنهج الذى اتبع لوضع القانون المدنى يقوم على أساسين :

الأول — هو أن التنقيح لم يكن وليد فكرة مجردة تهدف إلى التغيير فى ذاته ؛ بل ثمة دواع عملية ظهرت أثناء تطبيق النصوص القديمة ، جعلت تعديلها حتما ليكون القانون مناسبا لواقع الحياة بعد مضي أكثر من نصف قرن على تطبيق القانون المدنى القديم .

والأساس الثانى — هو أن التغيير لم يستمد من بناء نظرى أو لمجرد إبراز مفاهيم مسبقة ، ولكن التعديلات أخذت من حصيلة الممارسة — كما أفصحت عنها أحكام القضاء فى المنازعات العملية التى طرحت فى المحاكم .

هذا المنهج ، بأساسيه المتلازمين — هو النموذج الياباني والواجب الاتباع في تغيير نظم المجتمع .

فبالنسبة لدواعي التنقيح — ظهر خلال التطبيق أن القانون المدني القديم فيه فضول واقتضاب ، وفيه غسوس وتناقض ، فضلا عن أخطاء جسيمة . والأمثلة عديدة .

وعلاوة على هذه العيوب الموضوعية ، فإن فيه عيوباً شكلية ترجع إلى تبويبه وإلى ازدواج لغته — الفرنسية والعربية . ولقد نشأ في النص العربي عدم الدقة والركاكة .

ومن ناحية ثالثة — فإن التقنين المصري ومن قبله التقنين الفرنسي ، أصبحا مختلفين عن العصر . فهناك مسائل ذات خطر كبير نبتت في العهود الأخيرة ، وتمت وازدهرت فاحتوتها تقنينات القرن العشرين ولا يوجد لها اثر في التقنينين . والأمثلة كثيرة^(١) .

أما بالنسبة لمصادر التنقيح ، فهي كما أشرنا أحكام القضاء ويضاف إليها دراسات الفقهاء .

وقد سجل تقرير مجلس الشيوخ عن مشروع التنقيح أن القضاء المصري عكف « على تطبيق نصوص التقنين الحالي ، واجتهد ما وسعه الجهد في جلاء الغموض وتفصيل الإجمال وستر التناقض وتدارك النقص — حتى أضحى القواعد التي انتشرت في أحكام الحاكم لا تقل في خطورها عن القواعد التي وعتها تلك النصوص إن لم تجاوزها . ومن جهة أخرى نشطت حركة التأليف في فقه القانون المدني — فجلا الفقهاء المصريين حقيقة هذا التقنين ، وساهموا مساهمة قيمة في توجيه القضاء من ناحية ، وفي إظهار

عيوب النصوص واستشراف آفاق الإصلاح من ناحية أخرى^(٢) .

ولابد أن يعي الجيل الحالي من المشتغلين بالقانون ، والمتقنين عموماً من أبناء هذا الشعب — لابد لهؤلاء جميعاً أن يتأملوا مدى الجهد الذي بذله هذا الجيل العظيم من القضاة العاكفين في صمت ويقان على نظير المازعات التي كان الواقع يفرزها وي طرحها أمامهم . فبالإضافة إلى العلم القانوني الذي كانوا يستوعبونه ، وبه كانوا ، كما سبق القول ، يصلحون عوار النصوص — كانوا في نفس الوقت جزءاً من شعبيهم ، يعيشون حياته ، وتطوّلهم معاناته ، ويدبركون بالممارسة ما يواجه المصري من فهم جسام . ونماذج الإبداع القضائي متواترة .

ولقد سجل تقرير مجلس الشيوخ كيف أن القضاء اجتهد اجتهداً إنشائياً عوض المتعاملين في موضوعات شتى عن قصور التشريع . ومن هنا كان « خير أسلوب يتبع في التقنين هو صياغة المبادئ التي أقرها القضاء ، وثبتت صلاحيتها العلمية — في نصوص التشريع »^(٣) .

يضاف إلى هذا أن واضعي مشروع التنقيح استفادوا من مجموع الخبرة الإنسانية في هذا المجال بأي من التقنيات المدنية بمختلف بلاد العالم . وقد قالت المذكرة الإيضاحية إن القانون المقارن يمثل التقدم الحديث لعلم القانون والتشريع وتدرأ في ثنائه أحدث التطورات القانونية من حيث الصياغة التشريعية . وبذلك اتحت لصياغة المواد أن تغيد من الخبرة الفنية التي أتاحتها الرجوع إلى عشرين تقنيًا من مختلف بلاد العالم^(٤) .



.. والشريعة ..

وقد يقرأ للبعض أن شعار تطبيق الشريعة الإسلامية لم يأخذ طريقه إلى الظهور إلا من فترة قريبة . الحقيقة أن هذا الشعار رفع ونوقش وتطبيقه باستقاضة أثناء إعداد القانون المدني المصري . وفي حقيقة الأمر فإن المناقشات التي جرت وقتئذ ، والنتيجة التي خلصت إليها تعتبر خبرة ثمينة — لا يساغ إهدارها بل يتعين استعادتها كلما طرح الموضوع في الساحة .

لقد جرت مناقشات بالغة الأهمية في لجنة القانون المدني بمجلس الشيوخ ، وفي المجلس نفسه . وكان أطرافها الرئيسيون : المستشار حسن الهضيبي ، والمستشار محمد صادق فهمي ، إذ كانا من بين مستشاري النقض الذين حضروا مناقشات اللجنة ، والدكتور السنهوري وبعض أعضاء المجلس .

ولقد أبدى المستشار الهضيبي رأيه في المسألة بسيطاً حاسماً :

« أود أن أقول إن لي رأياً معيناً في المسألة يرمتها ، وليس في القانون المدني فقط . وهذا الرأي بمثابة اعتقاد لدي لا يتغير وأرجو أن التي الله علي . إنني لم أتعرض للقانون المدني باعتراض أو بنشر ، وأنا لم أقل شيئاً يتعلق بمضمونه ، لأنه من رأيي ألا أناقشه » وأضاف « اعتقادي أن التشريع في بلادنا كلها وفي حياتنا جميعاً يجب أن يكون قائماً على أحكام القرآن . وإذا قلت القرآن فإنني أعني كذلك بطبيعة الحال سنة الرسول ﷺ . لأن طاعته من طاعة الله » وقال : « فإذا كان هذا التقنين صادراً عن أحكام القرآن والسنة كان بها وإلا فيجب أن نرفضه رفضاً باتاً

يجب العناية بها والاهتمام بدراستها في دور القانون المقارن .

وأوضح الأستاذ بعض الفوارق في الابنية الفنية بين الشريعة والمشروع المعارض ثم قال :

« صادق بك يأتى بنموذج يورده فيه جميع أحكام القوانين الحديثة في هذه المسائل ويؤزم أنها أحكام الشريعة الإسلامية » (١٧) .

ثم حدد الأستاذ الدكتور السنهورى مضامين ما جاء في مشروع التفتيح الذى تتم مناقشته ، فقال إن ما يتضمنه المشروع هو « قضاء مصرى يتلقى مع الشريعة الإسلامية » .

وهذا ما أكدده أيضا رئيس اللجنة وأسبب تقرير اللجنة في بيانه (١٨) .

وعرضت هذه المسألة أيضا أثناء مناقشة المشروع في مجلس الشيوخ ؛ فقد جاء في كلمة مقرر لجنة القانون المدنى أمام المجلس أن :

« مشروع التقنين المعروض قد جاوز في هذا الصدد الحدود التى وقف عندها التقنين الحالى . وإننى لأطلب في إلحاح من جميع من يشكون أو يشتككون في اعتماد المشروع على الشريعة الغراء على الوجه الذى ذكرته أن يشيرروا إلى حكم واحد قائم في تقنيننا الحالى قد عدل عنه في المشروع المعروض » (١٩) .

وتسأل : عبد الوهاب طلعت باشا : هل رجعت إلى الشريعة الإسلامية :

فأجاب الأستاذ السنهورى :

« أؤكد لك أننا ما تركنا حكما صالحا في الشريعة الإسلامية يمكن أن يوضع في هذه التقنين إلا وضعناه والدليل على ذلك أن أحد حضرات المستشارين أراد أن يضع نموذجا مأخوذا من الشريعة

مصادر المشروع المطروح للمناقشة ، وقدم مشروعا مضادا ذكر أنه مستمد من الشريعة الإسلامية .

وتسجل محاضر اللجنة أن عضو مجلس الشيوخ الأستاذ محمد حلمى عيسى باشا وهو أحد علماء القانون المدنى — قال :

« إننى كرجل قانونى مسئول عن قبولى لهذه النصوص أريد أن أعرف وجه التعارض بين مواد المشروع والقانون الحالى وأى المواد لا تتفق مع الشريعة الإسلامية » (٢٠) .

وتولى الدكتور السنهورى الإجابة ، فقال :

« صادق بك فهمى ذكر في إحدى نظرياته الأساسية التى بسطها أنه يرى وجوب الأخذ من الشريعة الإسلامية بل ومن الشريعة الإسلامية وحدها . وقد قلنا وأكدها في عدة مناسبات . ولم يقف عن هذا بل جاء بالدليل الذى يعتبره ماديا وقد أتى لنا بنماذج استغرقت نصف العدد الخاص من مجلة المحاماة ووضع النصوص التى يقترحها حتى يثبت أنه يمكنه أن يأخذ من الشريعة الإسلامية أحكاما في القانون المدنى — فإذا ما أثبت ذلك استطاع أن يثبت أنه يمكنه بدلا من أن تأخذ من القوانين الأجنبية الاقتباس مباشرة من الشريعة الإسلامية » (٢١) .

وواصل الأستاذ السنهورى إجابته :

« ولو كان صادق فهمى بك نجح في هذه المحاولة لكانت بلا نزاع أولى من يتفق معه — لأنه لا يوجد شخص في العالم يجب الشريعة الإسلامية كما أحبها أنا . وقد ناديت . ولا أقول إننى أول واحد نادى بهذا . وإنما أقول إننى من الأوائل من نادى بأن الشريعة الإسلامية.

ونريد أنفسنا إلى الحدود التى أمر الله بها .

ولم يفصل الأستاذ المستشار رأيه ، وأضاف :

« من أجل هذا لم أشارك في مناقشة مشروع القانون المدنى موضوعاً . ومن رأى أن يصدر كيفما يكون . لآتى شخصيا أعقد أنه ما دام غير مبنى على الأساس الذى ذكرته والذى أدين به فخطاه وصوابه عندى سياتى » .

وحاول رئيس اللجنة أن يتواصل الحوار على أرض الواقع فقال :

« لاشك أن كل تشريع يمكن أن يوجه إليه كثير من النقد غير المحدد . ونحن هنا ميّنة تشريعية قدم إلينا مشروع قانون فاجتهدنا في بحثه . ونريد الآن أن نسمع الانتقادات التى وجهت إلى تقرير اللجنة كى نتجيب اللجنة بعد ذلك لإقرار ما تراه . ولقد بدأت الآن بعرض الامر بالطريقة المنطقية فقد قدمت انتقادات موضوعية ، وتريد اللجنة أن تناقش أصحابها » .

إلا أن المستشار حسن الهضيبي تمسك بموقفه قائلا :

« لقد ذكرت منذ لحظة أن خطأ هذا المشروع وصوابه عندى سياتى » (٢٢) .

• • •

ولقد استغرق نقد المستشار محمد صادق فهمى جزءا كبيرا من مناقشات اللجنة . ودار كلامه في جزئه الأكبر حول

الإسلامية فأتى بنفس نصوص القانون ونسبها للشريعة الإسلامية .

فعاد عضو المجلس يسأل :

« وهل استنتم بالفقهاء الشرعيين لعلهم يمكنهم أن يساعدوا في هذا السبيل » .

فأجاب الأستاذ السنهوري :

« لقد قمنا بكل ما يمكن عمله في هذا السبيل وأخذنا ما يمكن أخذه من الشريعة الإسلامية مع مراعاة الأصول الصحيحة في التقنين الحديث ولم نقصر في ذلك » .

ومرة أخرى يريد الشيخ المحترم أن يطمئن قلبه :

« أئني كرجل يؤمن بالكتاب المنزل وكرجل درس الشريعة الإسلامية كما درس المعاملات فيها أرى أن فيها ما يتسع لكل شيء » .

فطمأنه الأستاذ السنهوري :

أرجو أن تجد سعة من وقتك لزيارتي وأنا على أتم استعداد لأن أبحث معك الموضوع وأنا واثق أنك ستلتفت » (١٦) .

وحين بدأ الأستاذ السنهوري وضع كتابه ذي الأجزاء العشرة في شرح القانون المدني الجديد ، أورد في الجزء الأول المراحل التي جرت خلالها دراسة المشروع ، فقال إن بعض رجال الفقه حاولوا أن يستيقوا الحوادث فدرسوا الشريعة الإسلامية دراسة سطحية فجة لا غناء فيها ، وقدموا نموذجاً يشتمل على بعض النصوص في نظرية العقد : فزعموا أنها من أحكام الشريعة الإسلامية . وهي ليست من الشريعة الإسلامية في شيء ودار في شأن هذه النصوص حوار عنيف في لجنة القانون المدني بمجلس الشيوخ (١٧) .

لقد قصدنا أن نورد تفصيلاً ما دار من مناقشات في هذا الموضوع على النحو الذي سجلته الأعمال التحضيرية للقانون . ومنها يتضح أن مسألة تطبيق الشريعة في مجال القانون المدني قد طرحت في أوسع أبعادها . وجرت المناقشة بشأنها باستفاضة . وأبدى المحققون حذرهم الشديد في هذا الشأن . ثم حُسم الأمر على النحو الذي رأينا ، وثبت أن القانون المدني الذي يجري تطبيقه الآن في مصر « يتفق مع الشريعة الإسلامية » وأنه لم يترك حكماً صالحاً في الشريعة الإسلامية يمكن أن يوضع في هذا التقنين إلا وضع فيه . وسجل هذا كله الفقيه الذي قال عن نفسه ويحق ، أنه لا يوجد شخص في العالم يحب الشريعة الإسلامية كما يحبها هو .

فإذا كان الأمر كذلك ، وإذا كان من المقرر أن القانون المدني هو موطن القواعد الكلية المنظمة لروابط الأفراد وسائر المضامين بأحكام القانون الخاص ، ومرجع القواعد التفصيلية المنظمة للشئ الأكبر من هذه الروابط ، إذا ثبت هذا كله — فإن إعادة طرح شعار تطبيق الشريعة الإسلامية في مجسوم البناء القانوني المصري ، يصبح تكراراً لجهد وصل إلى غايته ولم يعد ثمة مقضى لمعاناته من جديد خاصة أن المناقشة شهدت كل ما يمكن تصوره من مواقف : من الإصرار المتصلب بالشعار ورفض الحوار للوصول إلى حل عملي — على النحو الذي بدا من المرحوم الأستاذ المستشار حسن الهضيبي — إلى محاولة صياغة مشروع قانون ونسبته إلى الشريعة الإسلامية كما رأينا فيها عمله المرحوم الأستاذ المستشار صادق فهمي .

وهكذا نجد بين أيدينا اليوم تقنيينا يعتبر إنجازاً تاريخياً يحق لكل مصري أن يفخر به ، وأن يرفض التكريط فيه . ثم أنه وكما سبق القول يقدم المنهج السليم لمراجعة النظم القانونية وتعديلها .

العدل الاجتماعي

يضاف إلى ما سبق ، ما سجلته المذكرة الإيضاحية للمشروع الأول لتقنين القانون المدني — من أن المشروع يقوم على أسس اجتماعية واقتصادية توفق بين حرية الفرد ومصلحة الجماعة . كما يظهر ذلك فيما تضمنه من تنظيم لعقود الإذعان والاستقلال والصناديق الاستثنائية الطارئة ، وما وضعه من مبدأ عام ينهى فيه عن التعسف في استعمال الحق .

وكان المشروع يتضمن نصاً يجعل لحق الملكية وظيفة اجتماعية « وبذلك يكون المشروع قد سجل بامانة ما تخضع عنه القرن العشرون من مبادئ مقررة في العدل الاجتماعي ، فهو يعمل طامعاً قوياً من حضارة العصر ومدنية الجيل » (١٨) .

إن طابع القانون المدني الجديد هو الاعتدال — فهو يرضى الاستقرار ويطوّر التطور . والاستقرار يتمثل في وصل الحاضر بالماضي ، والتطور يترأى في تطلع الحاضر إلى المستقبل (١٩) .

ويمكن القول بأنه وإن كانت بعض نصوص المشروع قد أصابها التعديل أثناء المناقشات البرلمانية — فإن هذه التعديلات وهي تكشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية في مصر في أواخر الأربعينيات — تظل في خلفية نصوص القانون لا بد أن تكون لها وزنها أثناء تفسيرها وتطبيقها .

ثم إن قانوننا المدنى المصرى نص اديبى رفيع المستوى ، إن الكلمة العربية التى تعبر عن اختيار اللفظ للنص القانونى هى : « الصياغة » ويبدو أن لا نظير لها فى اللغات الأخرى . المنتشر هنا صائغ مبدع فنان ، يختار الجوهرة - اللفظ - ليفرسه فى مادة التشريع ، لتكون الثمرة تحفة رائعة . وقد ذكر فى الأستاذ الدكتور سليمان مرقص ، وهومن العلماء الذين ساهموا فى إعداد التقنين ، إنه بعد الانتهاء من صياغة النصوص شُكِّلت لجنة من بعض اساتذة اللغة العربية الأدياء ، لوزن « بن النصوص » .. كما لو أن كل مادة وتر فى آلة موسيقية يختير رنينه ..

هذا - ويمكن القول بأن التقنين المدنى المصرى هو حوسيلة عمل له طابع ديمقراطى - فبعد أن اكتمل مشروع التنقيح عرض للاستفتاء على نطاق واسع .

ورأى وزير العدل أن يفتتح بمحاضرة يلقيها رئيس اللجنة الأستاذ السنهورى فى ٢٤ أبريل ١٩٤٢ . وظل المشروع معروضا للاستفتاء زهاء ثلاث سنوات .

ثم شُكِّلت لجنة لمراجعة مشروع القانون فى ضوء ما قدم عنه من ملاحظات تمهيدا لعرضه على مجلس الوزراء . ثم أُحيل إلى مجلس النواب ، ثم إلى مجلس الشيوخ ، الذى أحاله إلى لجنة سميت لجنة القانون المدنى - ناقشت ما قدم إليها من آراء ليس فقط من أعضاء المجلس ، بل عرضت المشروع مرة أخرى إلى الاستفتاء على جميع الجهات القضائية ، وعلى المشتغلين بالقانون . ودعت إليها كبار

رجال القانون واستغرق نظره زهاء ستين جلسة من ٢٧ مايو ١٩٤٦ إلى ٢٨ يونيو ١٩٤٨ . وبعد الموافقة عليه من المجلسين صدر به القانون ١٢١ لسنة ١٩٤٨ ليعمل بها اعتباراً من ١٥ أكتوبر ١٩٤٩ . وهو اليوم الذى بدأ فيه القضاء الوطنى ببسط ولايته على سكان البلاد أجمعين كنتيجة لإلغاء الامتيازات الأجنبية .

ولابد أن نذكر هنا أن هذا التقنين صار لقبائمه أو الاستشهاد به فى أغلب الدول العربية . فصارت له بهذا قيمة قومية - فهو يعد بحق واحداً من أهم المحاور الثابتة والدائمة التى تقوم عليها الوحدة العربية .

بعد ٤٥ عاما

سجل الأستاذ الدكتور محمد تور فريحات كيف أن قضاء مصر أقاموا عام ١٩٢٣ احتفالهم المهيّب بالعيد الذهبى للقضاء الأهلى بمناسبة مرور خمسين عاما على إنشاء المحاكم الأهلية . فى حين مر عام ١٩٨٢ - الذكرى المئوية ، على ما لها من أهمية وجلال ، فى صمت وسكون (٣٠)

وما هو القانون المدنى - يضى على العمل به أكثر من أربعين عاماً اكتملت فى أكتوبر ١٩٨٩ . وأحسب أن هذه مناسبة صالحة لمزيد من التعرّف على هذا البناء الذى أقمته العقبرية القانونية المصرية . ويمكن أن نخصص العام القادم ليكون عام التقنين المدنى - فنبدأ من الآن أعداد الدراسات التى تشمل مختلف المجالات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والتاريخية والقانونية التى تحصل به ويجرى مسح شامل لما أثمر عنه تطبيق التقنين ، والخبرة المستفادة من هذه الأعوام التى قاربت الخمسة والأربعين . يقدمها

رجال العلم والعمل وتتشغل بها المؤسسات المعنية بهذه المجالات فى مصر وفى العالم العربى وعلى المستوى العالمى أيضا . ليكون هذا كله محل بحث ندوة علمية مصرية عربية عالمية . وتكون فى خدمة التقنين فى قابل أعوامه . ويصدر كتاب تذكرى - يقرأه الجيل المعاصر . ويحتل مكانه الجدير به فى الذاكرة الوطنية والقومية .

الهوامش

(١) مجموعة الأعمال التحضيرية ، الجزء الأول ، ص ١٢٢

(٢) أوردها ، عبد الرزاق السنهورى ، مجلة القانون والاقتصاد ، السنة السادسة ، ١٩٢٦ ، ص ١٠ هامش ١

(٣) د . عبد الرزاق السنهورى ، الوسيط فى شرح القانون المدنى الجديد ، الجزء الأول ، ١٩٥٢ ، ص ٣

(٤) د . لطيفة محمد سالم ، النظام القضائى المصرى الحديث ، ١٨٧٥ - ١٩١٤ ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام ، ١٩٨٢ ، ص ١١٢ - ١٢٢

(٥) عبد الرحمن الرافعى ، ثورة ١٩١٩ ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٥ ، ص ١٥٠ - ١٥٣

(٦) الوسيط ، ١ ، ص ٤ - ٨

(٧) الأعمال التحضيرية ، ١ ، ص ١٢٢

(٨) المرجع السابق ، ص ١٢٦

(٩) المرجع السابق ، ص ١٥ وما بعدها ، ص ٢٩ وما بعدها ، ص ١٢٨ وما بعدها

(١٠) ٤٨ : ٤٩ (١١) : ٧١ (١٢) : ٨٥

(١٣) ٨٥ - ٨٨ : ١٤ (١٤) : ٩١ و ٩٢ و ١٣١

(١٥) ١٥٨ ص (١٦) : ١٥٩ و ١٦٠

(١٧) الوسيط ، ١ ، ص ٤٨ هامش ١

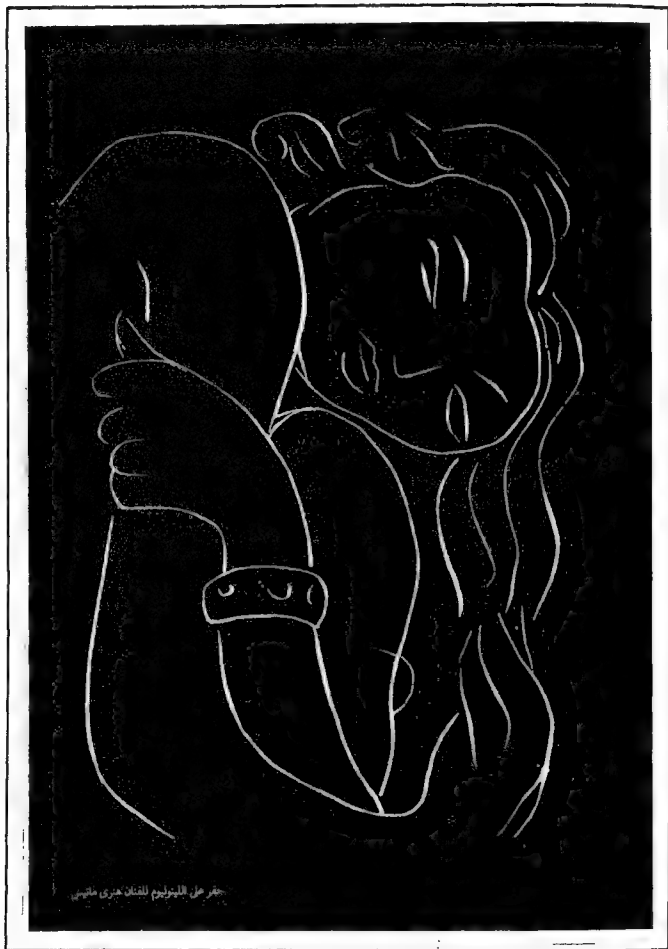
(١٨) الأعمال التحضيرية ، الجزء الأول ، ص ٢٤٧ : ٢٤٨ و ١٢٨

(١٩) الوسيط ، ١ ، ص ١

(٢٠) د . محمد نور فريحات ، القضاء المصرى

قبل إنشاء المحاكم الأهلية ، مجلة

الحق ، ١٩٨٤ ، ص ٨٠





يحيى حشى



كافكا



تھساس مان

نماذج من حصار المثقفين

وهذه المقطوعات نتاج ثورة شبابية عنيفة ضد نظام التقاليد الصارمة للفصوى الوسطى . وهى أمازيج جميلة مرحة تليق حباً ، وتفسر من الكبت والجمود والتعجر والتقاليد البالية .

ولم يجد المؤلفون المجهولون لهذه القصائد إلا أناشيد تمجيد الحياة تعبيراً عن الغضب العارم ضد ما سُمى بمصوّر الظلام التى كانت « جحيماً » من الجهل ، جذب فلسفة عقلية دقيقة ، ومشاجرات لعشائر من المتوحشين المدججين بالسلاح ، وفلاحين مسحوقين يعيشون ويموتون كالحيوانات ، فوق نفس الفدادين البائسة ، ومدن مرتبطة بجمعيات دولية من التجار

في عام ١٨٠٣ نشر في دير (نديدكت بيورين Beuren nedikt) قرب (كوشيلسى Kuchelsee) في بلغاريا العليا على مخطوط مجهول يتكون من مقطوعات شعرية كتبها طلاب متجولين في القرنين الثامن عشر والثالث عشر الميلاديين . والمقطوعات المدونة باللاتينية والألمانية والفرنسية القديمة ، تعبير مضطرب عن غضب الشباب ، تحتشد بالرغبات الدنيوية ، والعزم على قبول تحديات الحياة ، وتجهيز بالرغبة في الحب والشراب ، وتتغنى بالربيع والأزهار ، وتمتلىء بالتهكم والسخرية والمرارة على موضوعات متزمنة مختلفة (١) .

قراءة في عوالم بعض المؤلفين
الكبار مثل « هالتر »
و« دستويفسكى » و« هرمان
هيسه » و« كافكا » وكيف تُحاصر
هذه العوالم من الواقع البعثى

محيى الدين محمد

الأثرية ، كالأخام ، وصالات عارية في قصور البارونات ، وكشائس غوطية بديمة^(٢) .

ورغم أن هذه الصورة تكاد تكون تخيصاً مغللاً لما يوصف عادة بالقرن الوسطى إلا أن بها من الدلالات ما يسمح بافتراض وجود نمطين للحضارة واضحين ، أحدهما حضارة في طور الانهيار ، والآخر حضارة تتأصل كي تصل محل الأولى والواقع أن مرحلتين أساسيتين تميزان هذه القرون التي تغطي تقريباً نحو ألف عام ، الأولى منهما ما اصطلاح على تسميته بعصور الظلام ، أما الأخرى التي تتكون من غسامة أو ستمائة عام ، والتي تلي حكم (شارلمان) فهي ما يطلق عليه (العصور الوسطى المتقدمة) والتي تمتد حسبما يعتبر بعض المؤرخين إلى بدايات عصر النهضة .

ولقد سميت تلك الفترة بعصور الظلام ، بسبب الفجوة الثقافية الواسعة بين الرومان الذين كانوا على وشك التخل عن السلطة ، وبين البرابرة الذين اضطلوا بشؤون القسم الغربي من أوروبا^(٣) .

شهدت هذه العصور المظلمة ذبول الحياة العقلية ، وانحطاطاً سياسياً واجتماعياً واقتصادياً واضحاً ، بل أن العصور الوسطى المتقدمة بدأت وللغربة « بانتهاء اقتصادي شامل »^(٤) .

وفي المرحلة الوسيطة بين العصرين المتناقضين ، حينما انتزع اختلال قيم البرابرة من قبائل السلت والهنئين والسلاف والهون ، شهدت أوروبا مساجلات عنيفة حول (مسائل الكسالة بين الدرد والجسد ، ووحدة أو تعدد الطبيعة الإلهية ، وفضائل العقل والإيمان ، وطبيعة الإنسان ونهايته إلخ)^(٥) .

وفي مثل هذه العلاقات الطارئة بين

حضارتين إحداهما على وشك الانهيار ، لا بد أن تظهر الحضارة الجديدة مقدمات في صورة شتى ، قد تأخذ شكل نبوءات طقسية أو سحرية ، أو أسنان تهكمية ، أو أشعار لا تخلو من شجن ، وهي تمثل كلها ما يشبه التوقع لغيره ما ، قد يكون شاذاً ، أو مختلفاً ، أو ذا طليعة خالصة ، أو منالضاً لما هو كائن .

ولذا كان هذا الطابع الفريد لأغاني (كوشيلس) قد اتخذ صورة تقويض للزمن ، إلا أنه يعتبر دالاً إيجابياً لظاهرة اتخذت صورة أخرى أقل اندفاعاً وحرارة ، وظهرت في صور فلسفات عقلية راقية ، واتجاهات دينية تقويض سماحة ...

ولا بد أن الهدف من هذه الأشعار المجهولة كان التعبير الجياش عن الغضب في صورة التقويض بالتقويض ، أي السرفس المذهب لكل ما هو سيئ^٦ وشرير مما هو موجود وقائم . ولعل الفتنة في هذه الأشعار تكمن في أنها عبادة للحياة ، وهي في مظهرها وشكلها العام ، تكاد تختلف عن ظواهر التعبير العقلي والوجداني الذي يميز (رفض المثقف) وله على الدوام صمة أرقى وأعمق .

ولعل من أهم سمات (رفض المثقف) هو الإحساس العميق بالوحدة ، أو بالطبيعة المتقدة ، أو الإحساس المضطرب بأزواج الشخصية ، ويزور طبيعة (المنع) فيه ، وأحياناً بما يسميه كافكا : « بالصلصت العميق الذي انتهى إليه ، ويحدد مناخه المناسب في » .

« .. إن المصادفة التي جرت بين (جوزيف ك) وبين قسيس السجن ، والتي تشكل النقطة المركزية في رواية (الضاكمة) يسبقها مشهد من الصمت يستغرق ثماني صفحات . والخلفية السائدة هي الجزء الداخلي من الكنيسة وهو مظلم ، والمثلون هم جوزيف ك والقسيس

وحامل الصلجان . ثلاثة أشخاص يفرجون واحداً إثر الآخر من وسط الفموس الذي يلف الكنيسة . كما ينبغي لنا أن نذكر الشخصية الزائفة : وهي المرأة العجوز التي تركع أمام تمثال السيدة العذراء وتصل بصبحت . والقاص لا يقدم الشخصيات دفعة واحدة . يظهر جوزيف ك أولاً ويبقى منفرداً لفترة . ثم يظهر حامل الصلجان الأعرج الذي يقوم ببعض الإشارات اليدوية لجوزيف ك ثم لا يلبث أن يختفي . ويصور ك « نحيباً مرساً أعسر » ، ويباخذ في التجوال حول الكاتدرائية ، ويتوقف على مقربة من القسيس الذي لم يكن منتبهاً لوجوده . وقد تمت بينه وبين القسيس نظرات وشارات . وخلال هذا المشهد لم تلفظ سوى كلمتين هما « جوزيف ك » حيث كان القسيس ينادي بهما رئيس الكنيسة بينما كان يهيم بمفارقة الكنيسة^(٧) .

« إن شخصيات كافكا تتماثل عيشاً الخروج من سجن اللفة ، لقد بسط عدم الثقة في اللغة بطريقتين . أولاً حاول كافكا أن يقنع مداهما ، أو أن يستبدل بها الصمت أو الإيمان . ثانياً ، تلخص قدراتها باتباع تقنية محكمة مدروسة من الانكسارات والتلميحات والانتباسات ، تلقي معاني الكلمات بعضها بعضاً ، وقد كتب كافكا رسالة إلى (أريكه) يقول فيها « وحتى الشيء الوحيد الذي نملكه وهو اللغة ، عديم الجدوى . إنها لا تستطيع تصوير النفس ، وكل ما تعطينا هو أجزاء ممرعة ليس إلا .. »^(٨) .

وهذا العجز الكامل للغة في التعبير عن الداخل ، يخلق حالة الانتباس التي تسيطر تماماً على أبطال كافكا الذين يحاولون باستماتة فهم أو إدراك ما الذي يجري حولهم . وما الذي يُدبر لهم في عالم تتدمر فيه الحقائق بالشكوك ، ويترباط فيه التأكيد

و (القلعة) و (أمريكا) و (سواد الصين العظيم) و (المسخ) ..

وقد وصفت كتابات كافكا بأنها تعبير عن محنة عدمية ذاتية ، كما وصفها صديقه وناشر كتبه بعد وفاته (ملكس بروك)^(١٠) ، ويربط بعض الأبحاث بين هذه العدمية ، وعلاقة كافكا بأبيه ، على أساس من دراسات فرويد ، بل إن دراسات أخرى كشفت عن صراع الطبقات فيما سمي بأدب كافكا البروجوازي ، كما كشفت دراسات أخرى عن إحياء اليهودى في كتاباته .

على أن الظاهرة العامة هي هذا الاندفاع العقيم والذي لا فائدة ترجى منه لإدراك مغزى ما يحدث في العالم المقلع على كارتة مدمرة . فإبطاله جميعاً منكوبين بصمت العالم وسكونه ، أو يناهضون عبثاً لهم ما يحدث وما يجرى بدون طائل . وهذا التناقض القاطع البات بين الرغبة من جهة الأنا ، والمقاومة من جانب الآخر أو العالم ، جعل من كتابات كافكا مساحة التوسط بين العقلاني ، وغير الجبر ، بل وحتى العدمى ..

إنها الإنهاسات والتنبؤات الحسنية لكارتة كونية كبرى تتجمع في الأفق ، ولا تعمل أية نذر عقلية أو إشارات دلالية .. وهوما سوف أطلق عليه (الحسب بصمدمة التوقع) .

لكما تمكنت أناشيد (كوشيلسى) من تعرية التناقض بين همجية البرابرة المتوحشين ، وجمال الحياة في صورة القادم الجديد ، أدرك كافكا من خلال هذا العقم المستحيل في علاقته بالعالم ، مدى بشاعة ولعاحة العصر ، واستحالة العيش في عالم يواجه كارتة فناء ..

وليس تحول (جريجور سامسا) إلى حشرة مخيفة ، واكتشاف (طبيب القرية) لديدان كبيرة فظيعة تلتهم جرحاً طويلاً

إن الصمت عند كافكا ليس تعبيراً عن شجر النطق وقلة ، إنه إقرار بالعجز ناتج عن إدراك طبيعتين متناقضتين في العالم ، أو حالتين متعارضتين ، أو موقفين لا يمكن خلق حالة من السلام أو التوافق بينهما .. وكما كانت أناشيد (كوشيلسى) البهجة والمليحة بالمראה أيضاً حسداً باطنياً يتناقض العلاقة بين ربحية الحياة وصرامة التقاليد ، أصبح الصمت عند كافكا (تأسلاً في الموت) .

ولم يكن الصمت وهذه لغة العجز عن التواصل في أعمال كافكا ، بل حملت المواقف نفسها دلالات الميز والانتباس ؛ فالجملة الأولى في رواية (المحاكمة) تبدأ بالآتي : « لا بد أن أبدأ كأن برج الأكاڤيد ضد (جوزيف ك) ، لقد ألقى القبض عليه في صبيحة يوم مشرق دين أن يرتكب ذنباً »^(١١) وأحداث الرواية ومواقفها تشبه أحداث روايته الأخرى (القلعة) حيث يتوجه (ك) إلى هناك في مهمة كسوف مساحية ، إلا أنه يواجه بمجموعة من الانتباسات الدافضة ، فلا أحد يعرف إن كانت القلعة ، وهي مجموعة من الدور المتهاكة ، بحاجة إلى موظف مساحية أم لا ، أو ما إذا كانت الإدارة قد طلبت موظفاً بالफल ، وهكذا تضي الرواية من خيبة لأخرى ، ومن امتثال للسلب ، إلى قبول للعبث في لعبة مضمة قاتلة .

إن عالم كافكا هو العالم المثالي للوحدة والصمت ، أي رفض المثقف للقاسم والكتائن ، ومعارضة لليومى والمماش والمبتذل ، وملاحظة تسرب ماء التواصل من جميع النفاذ التي يلتقي عبرها بالآخرين . إنه يناهض ضد عبث الحياة في فترة من أخطر فترات تاريخ أوروبا ، أي قبل الحرب العالمية الأولى ، حينما كان يعيش في إحدى ضواحي برلين ويكتب (للمحاكمة)

عريضاً في الجانب الأيمن لصبي مريض ، إلا إدراكاً عميقاً للكارثة المقبلة ، أو النول المنتظر .

وإلى الكاتب الألماني المعاصر (هيرمان هيسه) الذي وصفه (أندريه جيد) « بالتمرد الفردي الذي طلق العقيدة والمؤسسات المعترف بها ، لعل أن يكون من بين أفضل ممثل مرض القرب الروحي ، هذا الانقسام الحاد ، والطلاق البائن بين المثقف في حالة الحصار ، والمجتمع المشرق بين فكرتين متضادتين ، أو المجتمع الكامن في المساحة التي تفصل بينهما .. وفي الوثائق التي خلفها (هارى هالر) في رواية (هيسه) الشهيرة « ذنب البرارى » يقول الرجل الذى هل على هذه الأوراق : « إننى أجهد فيها وشائق عن العصر ، فمريض (هالر) الرئوى كما أدرك الآن ، لم يكن غربة فرد واحد ، بل مرض العصر بأسره عصاب الجيل الذى ينتمى إليه (هالر) ، وهو مرض لا يبدو أنه يصيب الضعيف والحقير ، بل يختار بين ضحاياها بصفة خاصة أولئك الذين يتمتعون بالقوة الروحية وثراء الموهبة .. »^(١٢) .

ويصل (هالر) إلى صلب القضية في حديثه عن فطائع العصور الوسطى فيقول « إن هذه الفطائع لم تقع حقيقة . فرجل تلك العصور قد يرفض تماماً نمط حياتنا المعاصرة كما لو يفوقه شيء من حيث البربرية والظلمة فكل عصر ، وكل حضارة ، ولكل عادة وتقليد شخصية الخاصة ، ضعفه وقوته ، جماله وقبحه ، يقابل ببعض العذابات ، ويرضى صابراً بشروط معينة أما حياة الإنسان فتصبح جحيماً حقيقياً فقط عندما يتداخل عصران أو ثقافتان أو دينان ... »^(١٣) .

وهارى هالر أو (ذنب البرارى) « له طبيعتان ، إحداهما طبيعة الإنسان ، والأخرى طبيعة الذنب . وكان ذلك

مصيره ، ولعله لم يكن مصيراً متميزاً للغاية . فلا بد أن هناك أناساً كثيرين يمكنون قدراً كبيراً من طبيعة الكلب أو الثعلب أو السمكة أو الأفعى داخلهم ، دون أن يشعروا بأية صعوبات غير عادية من جراء ذلك . ولـ مثل هذه الحالات يعيش الرجل والسمكة معاً دون أن يؤذى أحدهما الآخر ، بل أنهما يساعدان بعضهما . أما بالنسبة لهاري فالأمر كان على العكس من ذلك تماماً ، فالرجل والنذب دخله لم يكونا على وفاق ، بل كانا يشعران بالعداوة المميتة ، فالواحد منهما كان يحيا فقط بهدف إيذاء الآخر .. (١٧) .

وقد كتب (هيسه) هذه الرواية الفاجعة في برلين عام ١٩٢٧ أي قبل اثني عشر عاماً من الحرب العالمية الثانية ، وبعد ثمانية أعوام من رواية (دميان) وهي دراسة فرويدية حول سن المراهقة ، ركز فيها على الإنسان النيتشوي الأصلي ، ولقيت رواجاً هائلاً بين الشباب الألمان الذين أحببتهم هزيمة الحرب العالمية الأولى ، وكانوا يتطلعون إلى نمط حياتي جديد .

ويعتبر (هالدر) أنموذجاً مبدعاً من (سامسا / المسخ) الذي يعيش في جميع الطبيعتين المتعارضتين : فالرجل فيه هو الذي يستمع إلى مؤتمرات وياح ويرفأ أشعار نوباليس ويوبليس وروايات دوستوفسكي ، أما النذب فهو الحيواني والشهواني الذي يرى في جميع النشاطات الإنسانية سخفاً كاملاً وحياءً وعيباً بدون رجاء ..

ثم يكشف (هالدر) أيضاً وبصورة مفاجئة أن حريته كانت موتاً كما كان الصمت عند كانكا (تاملًا في الموت) ، وأنه أصبح ينفق وحيداً وعلى حافة الانتحار . بل إنه يعيش العزلة إلى غرقت في اللؤلؤ الجميل الذي يعيش فيه ، حيث نبذة (الأروكرا) البديعة الموضوعة في أمصيصها الخرق على

الدرج ، فهناك قد يسك بالهوى ويحتز عقه .. إن الرجل والنذب داخل (هاري هالدر) هما فيما اعتقد الصورة الدقيقة لحالة الحصار التي يشعر بها المثقف بيزاء تمطي الحضارة المطوية والمرفوضة ، أنها شهادة (الحس بصدمة التوقع) ، بإنتهاير هذا النمط من الحضارة الأوروبية ، وهو النمط الذي وسمه (هالدر) بغياب الروح فيه ، أو ما يسميه شينجر بحالة (المدنية) التي تل فترة انحطاط الحضارات وتدمورها .

ورغبة (هالدر) في الانتحار ليس منشؤها رفضه الرومانتيقي للحياة البيروقراطية التي يمتقتها ، ويحتقرها ، وإن كان يعيشها في الوقت نفسه ، مستمتعاً بكل ما فيها من رفاهة ونظام ونظافة وليس منشؤها كذلك غريبه أو حدة النادرة ، بل اكتشافه المحبط للعبث الناتج من تدخل عصرين مختلفين ميزاً ما بين الجريئين الملتقيين الأولى والثانية ، حيث اختلطت القيم والمفاهيم ، واضطربت الموازين الفكرية ، ولقيت كتابات (فاليتو راتينو) وهو أحد أقطاب الثورة الفكرية الألمانية في عالم ما بعد الحرب الكونية الأولى اقبالاً كبيراً .

وكان (راتينو) يعتقد أنه « .. إذا حلّ في ألمانيا نظام ديمى جديد ، تبدلت طبيعة الشعب ، وتبدل مفهوم الحياة فنظهر أنظمة جديدة في الاقتصاد والسياسة تبعث في الأرض حياة جديدة : فتولد عندهم المثالية نموذجية (تجربن) الثّر الأودى بكامله وتخلق فيه الديمقراطية الحق » (١٨) .

وفي تلك الفترة نفسها كتب الكونت (كيسر لنج) أنه « يعتقد أن لا نجاة لأوروبا إلا بيقظة الروح وحدها ، تربة إلى ألمانيا بصورة خاصة وأوروبا بصورة عامة إيمانها المفقود » ، وأن هذه اليقظة الروحية لن تستوى كما ينبغي لها إلا إذا قلعت ثروة

لامية تذهب بكل شيء ، ثم تعيد بناء صرح البشرية القهقم بناءً جديداً » (١٩) .

وهي أيضاً الفكرة نفسها التي الهب حماس (توماس مان) الذي اعتقد أن « الحضارة الحقّة تقوم على أساس مزدوج من القوة والروح ، لو من تاملات الشرقي وفعالية الغربي .. » .

وهكذا بات على (هاري هالدر) بعد أن عبّيه غياب الدرج بوجود طبيعة الرجل والنذب فيه — أي المسخ — أن يفكر في الانتحار ، لأن حياة الإنسان تصبح جحيماً حقيقياً عندما يتدخل عنصران أو حضارتان .. وليست هذه الظاهرة وقفاً على المفكرين الألمان وحدهم . فقد سبق لدوستوفسكي أن وقف منها موقفاً خاصاً ، وأبرزها في قصيدة إيفان الخشيرة الشهيرة في رواية (الأخوة كارامازوف) .

ففي هذه القصيدة المتخيلة يعود المسيح إلى الأرض في مدينة أشبيلية الأسبانية « حيث أهرق في اليوم السابق لنزله زمام مائة من الهراطقة لمحذ الله العظيم — في النار العظيمة ، تحت إشراف الكردينال رئيس محاكم التفتيش ، وبحضور الملك ورجال البلاط والفرسان والكرادلة وأجمل نساء البلاط بجميع سكان أشبيلية » ، ويعتف الكردينال للسبح قائلاً له : « ألقاً أنت هو ؟ ألقاً أنت ؟ و إذ لم يظفر منه بصواب ، أرفد يقول — أنت وشأنك ، لا تجب ، حافظ على صمتك . وإعصرى ماذا تستطيع أن تقول ؟ إننى أعلم جيداً ما تستطيع أن تقول . ثم إنك لا تملك الحق في أن تضيف شيئاً لقلته في سالف الأيام . فلاي سبب إذن جئت ؟ لتعرق أعمالنا ؟ لقد جئت لكي تعرق أعمالنا ، وأنت تعلم ذلك . ولكن هل تعلم ماذا ينتظر غداً ؟ إننى لا أعلم من أنت ولا أحفل بأن أعلم إن كنت هو ، أو أنك صورة عنه .. ولكنني سأحكم عليك غداً بالوث ، وأحرقك كما

يحرق أرذل الهراطقة .. (١٧) .

هذا الالتباس القطيع ، أن يحاكم المسيح ويحرق تبعاً لتعاليمه هو بالذات أو إيليان « يتراجع على الحافة الضيقة التي تصل ما بين عالم (مشروعية) سائر الأشياء ، وبين إمكانية احتمال الكون الذي نحيا فيه على قيمة حقيقية » (١٨) .

ليست هذه محنة كافكا وفيسه وتوماس مان ، كما هي محنة (نريان كروغا) في (المساعة الخامسة والعشرون) و (العسكري الطبيب شفايك) لهاسيك و (الانهيار الكامل) لما لايرته ، فالمسيح يعود إلى الأرض ليجد البشر يحرقون تبعاً لتعاليمه ، ويتهدده رئيس محاكم التفتيش بإحراقه كهرطى . !

والالتباس هنا بالغ القسوة ، وهو أشد عنفاً من الالتباس الذي يعيشه (جوزيف ك) أو (ماري هالز) ، ففي الوقت الذي كتب فيه دوستوفسكى هذه الرواية المريعة كانت روسيا البصرية في حالة من الغليان الفكري والمفادسي لعبت فيها الكنيسة والحركات الثورية أدواراً كبيرة أسهمت في حالة القلق والعداب الروحي لدى المثقفين الروس .

« .. فؤن قرى هائلة متاجعة كانت تعمل في الداخل لتدمير تلك البناء الشامخ وتقريبه . فقد كانت هيئات الطلبة في الجامعات الروسية منظمة سخطاً وعنفاً ، ورفضت الطبقات الوسطى الحرة المذهب — التي رذعت لبان النقاثة الغربية — رعت عقيرتها مطالبة بإحداث تغييرات دستورية بعيدة المدى . وكان لإحاح الفلاحين الفقراء التحسين بضرورة وضع قوانين عدلة تنظم تسخير الأرض لهم ، والتجهيز الامرج المستمر القائم على المبادئ الماركسية بين عمال المصانع ، وفقت القوميات المهضومة الحقوق الخاضعة لحكومة القيصر ،

والصراخ الرقيق الحائق الصادر من قلذات المثقفين في ميبيويا ، وشماليا الجور والطفان لآخرين — كل هذه الطوائف الفت كتلة ضخمة من المقاومة حددت النظام القائم في روسيا بالويل والثبور .. » (١٧) .

ويقول (ستيفان تزفانج) إن إله دوستوفسكى هو ميدا كل قلق ، وأصل سائر المتناقضات ، فهو نعم ولا في وقت واحد ، ليس الله بالشيء الذي يسبح خفياً فوق السحاب في تأمل سعيد مغبوط كما في لوحات الفنانين القدماء أو كتابات الصوفيين ، بل إله دوستوفسكى تلك الشرارة التي تنبثق بين القطبين الكهربائيين للمتناقضات الأساسية » (١٨) .

وسبق لدوستوفسكى نفسه أن ذكر على لسان كيريلوف : « لقد عذبني الله طوال حياتي » ..

وهكذا تتضح الصورة التي أبدت لهذه النماذج أن تعبر عنها بشكل لا يدعو إلى اللبس أو الشك ، فعندما يتعارض تياران أو تتداخل حضارتان أو فكرتان أو ثقافتان يتكون لدى الفكر أو الرواى مشروع للصدمة يتشكل إما في محنة الروح أو الاحساس التراجيدي بالرحلة البسيطة الخشنة التي تلى المرفوض ، وتسبق المؤمل فيه ، أى مرحلة غياب اليقين وسيطرة الشك والعمية ، أو الرؤية الحمسية وتظهر حالة الحصار ..

وقد اتضح من هذه النماذج أن أعقب حالات الحصار تظهر لدى من يعانين المحنة الروحية (دوستوفسكى / كافكا) يليها الاحساس بالسفالة الخشنة بين حضارتين أو ثقافتين (أغاني كواشيمى / هارى هالز) ، وهى أيضاً محنة روحية ، ولكنها ذات طبيعة أكثر قرباً بالتغيير الأرضى منها بتغيير الذات .

لتستمر فترة (غربة العربى) وضيماع

بين حضارته الشرقية الجامدة ، وتطور الغرب الألى يظهر روايتين داليتين . هما (تشنديل أم هاشم) لجيسى حقى ، و (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح .

وهما روايتان توضحان مدى الافتراق الواضح بين حضارة الروح الشرقى ، وحضارة الآلة الغربية ، وضيماع الشرقى بين هذه وتلك ، كما تبرزان — ولو بصورة ضمنية — شكل المدينة الذى انتهت اليه الحضارة الغربية .

« .. فالشرقى مأخوذ بفكرة الزمن ، ولا يستطيع الانفصال عن فكرة التوقيت ، ومأخوذ بفكرة الغناء .. واعتقاده قائم على أساس أن كل ما في الدنيا زائل مهما طال أمد بقائه فيها ، والشرقى « يرى الأشياء بأشكالها وظواهرها ولا يعنى بالعلاقات المجردة » كما أنه « لا يؤمن بذاته ككرد ولا يؤمن بقدرته على القيام بفعالية معينة محدودة أو غير محدودة ، ولا يؤمن بالقدرة التى يمكن أن يحملها المخلوق البشرى بين جوانحه ، إنما هو يركز في حياته ويستمد قواه وإيمانه من تعاليمه الدينية القديمة ، كان وجوده في هذه الدنيا قائم بفضل وجود آخر خارج ومستقل عن وجوده هو . ويتعبير آخر إنه يعتقد بنفسه إنه تابع ويخضع له أن يبقى تابعاً ، وليس له أن يخرج إلى ميدان الصياغة فكانت لنفسه يوجهها ويسيرها أنى شاء . هو تابع لقوة أزياء ، وكل أفعاله وحركاته وسكناته في حياته يجب أن يستمدتها من أوامر ونواهي هذه القوة الأزياء . وهو في اعتقاده هذا لا يرغب في تحليل الحادثات أو الظواهر ، حتى أنه لا يرغب في بحثها في بعض الأوقات ، إنما هو قانع راض بما يعتقد ، وكفاه من اعتقاده أنه يعيش به ويحيا له » (١٩) .

والحق إن (غربة العربى) لم تكن شديدة الوطأة ، بدليل فقر النماذج المماثلة

لروايتين، ولقمتها، وذلك لقوة الروح الدينية في الشرق، ويمكن الإيمان من القلوب. ثم إن الحضارة الغربية لم تكن تمنى سوى الأدوات الحديثة فقط بالنسبة للغالبية العظمى من سكان المشرق، وربما كان المثلث وحده هو الذى عانى غربته.. فبالنسبة للغالبية، فإنها حصلت على نتائج ما أبدعت العقول الغربية. وحافظت في الوقت نفسه على قوة الروح دون أن تتكلف جهد التوفيق بين ما تمثله الروح والآلة، وهو الجهد الذى اكتشف المثقف فشله، والذى أدى إلى تمزق وبروز الحالة الثانية من الظاهرة.

بعد ثورة ١٩٥٢ في مصر تمت تصفية البروجوازية الزراعية والصناعية الكبيرة، أما البروجوازية الصغيرة - المصدرة والمستهلكة للثقافة - فقد انحدرت إلى قاع المجتمع، وتمتددة جديدة من التجار والمستثمرين كانت تتبع في القاع قبل مقدم الثورة، وتمكنت من تشكيل قمة ثرية تشبه في كثير من ملامحها بروجوازية الكبار قبل الثورة. ولما كانت الثقافة تتبع القوى المسيطرة غالباً، فإن شكل الثقافة الجديدة ومحتواها مما تظهره وسائل الإعلام الأكثر تأثيراً كان لا يزال خاضعاً لمتطلبات هذه الفئة الثرية.

ولم تستطع البروجوازية الصغيرة تحت ضغط الاحتياجات المادية أن تحافظ على جوهرها فلنكتشف في قاع المجتمع، وأصبح على مثاليها - وهم المنتجون الحقيقيون للثقافة - إما الانصياع لمتطلبات المرحلة الجديدة ولما أن يمانوا الأمرين، وأن يعايشوا وحدهم مرارة عدم الانسجام، والضياع داخل المرحلة الخسنة التي تربط وتصل بين القديم والحديث، للماضي الذى يمثل الهوية، والحاضر الذى أثر الانقلاب الطبقي في المجتمع.

«... بينما كانت (الاصولية الإسلامية) الإصلاحية والقومية، تتركز على القطاعات المتخلفة، أن في المجال الاقتصادي أو الاجتماعي للمصري في الحقبة الممتدة من عام ١٨٨٢ إلى ١٩٥٢ (بروجوازية التجار والحرثين الصغيرة، خاصة في الريف، رجال الدين والمدارس الدينية، بعض فئات الارشتراطية الزراعية) كانت القوى الأساسية للبروجوازية الصاعدة تلحق بطرق متعددة بالاتجاه الكبيرة الثاني للفكر المصري، أي التيار العصري العقلاني والتحرري الديمقراطي بشكل عام».

«إن سيطرة البروجوازية الزراعية وتجار المدن ويمثل الانتلجنسيا الذين كان [حزب] الوفد تعبيرهم الانتفاخي، ستؤدي إلى ازدهار ثقافي رائع: أفضل طه حسين المنهج التاريخي في دراسة الدين والأدب، نأدي علي عبد الرزاق بالفصل بين الدين والدولة، جعلت تطويرية الدكتور شبل شميل وولادة القصة مع فرح أنطون، وتأثير (الجمعية القافية) جعلت من سلامة موسى الناطق بلسان الفكر الاشتراكي، ازدهرت الرواية مع محمد حسين هيكل مفكر الجوع إلى مصر الفرعونية، وعيسى محمود العقاد الذى أصبح فيما بعد مفكر اليمين النيتشوي، وتوفيق الحكيم مؤسس المسرح المصري الحديث»^(٣٠).

ولا تزال قضايا العقيدة والعلمانية من أبرز الفصول في برامنا انفصال أو حالة حصار للمثقف في مصر، والذي يجد أن عليه عبء ثقلة جسر مستحيل بين الماضي/التقليد/النقل وبين الحاضر/العلم/العقل. يضاف إلى هذا الفصل مجموعة الاحباطات التي عانت منها الانتلجنسيا المصرية منذ بداية الخمسينيات كالفقر البكتوري حالة السواد في بداية الثورة، وما أعقبها من ضربات خطيرة ضد اليسار الذى كان

يحاول الإفلات من واقع الحصار الفكرى والثقافى برؤيته الواقعية الناضجة، وتراجع تيار القومية العربية بانفصال مصر وسوريا، ثم هزيمة ١٩٦٧ واحساس المثقفين بخيبة الأمل واليأس، ثم اختيار الكثيرين منهم للهجرة، بعد أن اتضح لهم انهم ليسوا سوى كم زائد في المجتمع.. وفشل التجربة الاشتراكية والتفتت الادارى والزيادة الهائلة في النسل على حساب التنمية، والفلاحة وبشكلة الديون الخارجية، وكل هذه الادراء التي وضعت المثقف في المسافة الخسنة البسيطة بين ثقافتين إحداهما تطلب بالحفاظ على الهوية التقليدية ولكنها لا تعرف كيف تتعامل مع العلوم، والأخرى تطلب بالانتماء إلى مجموعة الحضارات العقلية المتقدمة، فكانت ما زلنا متجمدين في حالة الاختيار بين (تهافت الفلاسفة) و (تهافت المثقافت)^(٣١).

«... وأنا أرمى من وراء استعمار اصطلاح (التشكل التاريخي الكاتب) إلى تعيين تلك الحالات التي تكون فيها حضارة غربية واقدم زمنياً متوضعة بصورة واسعة فوق أرض أحد البلدان، حيث تمس الحضارة الفتية التي ولدت في تربة هذا البلد عاجزة عن أن تحفظ انفاسها نتيجة لتوضوع تلك الحضارة الاقدم فيها زمنياً. وهذه الحضارة الفتية لا تقبل فقط في تحقيق أشكال تبسيطها الخاصة والنفعية. بل إنما تقبل أيضاً في تطوير شعورها الخاص بذاتها تطويراً كاملاً. فكل ما يتدفق من الروح الفتية لهذه الحضارة قد جرت صياغته في قوالب قديمة، وهكذا يتصأب الشعور الفتى داخل إنجازات همة: ويبدأ من أن يشب ويتنبت مستنداً إلى قوته الإبداعية الخاصة، لا يستطيع غير كراهية القوة الجافة كراهية تنزايه لتصبح مروعة هائلة عظيمة»^(٣٢).

ولابد أن نلاحظ أن هناك فئة من المثقفين تتسلف - بالقوة - خسار الطبقات الاجتماعية، وببذات خارج الطبقة الوسطى التي تتعرض للضغط من أجل ومن أسفل، ولا يعنى هذا استقلالاً اجتماعياً، بقدر ما يعنى الاضطراب وعدم الاستقرار. ولا تملك هذه الفئة إلا حرية شكلية يفرها عدم الاهتمام، ولكنها في الغالب الأعم مطحونة بهيم الطبقات الدنيا ومشكلاتها المادية. ومن هذه الفئة التي لا تريد أن تنتسب طواعية إلى فاع المجتمع، يخرج ككتاب وشعراء وروائيون مدحسون، سحقتهم مطالب الحياة، وبأقنعت مشاعرهم في وقت مبكر، كل هذه الأخطال الهائسة من النماذج التي تعيش في الطبقات السفلى، والتي لا تجد من يدافع عنها أو يتحدث باسمها.

وقد دُرِّنت مجموعة كبيرة من الروايات المصرية خلال هذه الفترة الطويلة التي تمتد أربعمائة عاماً، والتي شهدت أحداثاً عنيفة ومواقف مضطربة ومتناقضة. غير أنني لن ألجأ إلا لأبعد محدث من الروايات الحديثة في محاولة للتعرف على ما وصفته بالحدس بصدمة الفتح أو بالحصار لدى روائيين.

ولكن، شدة ملاحظة أخرى ينبغي وضعها في الاعتبار، فالمقارنة هنا بين الآداب الغربية والآداب المصرية في مجال الرواية تكاد تنحصر فقط في نسبة ماثرات به الأدباء من إفراط في ظاهرة التدخل بين عصرين في الغرب، واعتدال غير مطرب في هذا التدخل في مصر. ففرغم الأدواء التي أتينا على ذكر بعضها، إلا أنها لا تصل إلى حد الانفصال بين حضارتين، أو التدخل العنيف بين ثقافتين، وهو الذي أنتج تلك الفصام الحاد لدى المثقف الأوروبي.

ولهذه الملاحظة أهمية بالغة؛ فالتماذج الروائية التي سوف نتتبع مسيرتها في مصر

تكاد تنقسم إلى قسمين: ١- ما سوف أسميه بالتعبير عن الحصار الكاثب وب- الحصار الحقيقي للمثقف. ونماذج القسم (١) لا نهمنا لأنها نماذج وصفية لا طابع لها؛ فالقائلون فقط هم الذين استمتعوا بعبور جسر المباشرة الرجراج، وبتمثيل الذات أو الآخر عبء الأثام والضغط العنيف التي تعاني منها الحضارة أو المجتمع في تحولها. ثلاث حالات مهمة ومتداخلة للتأثير ينبغي إذن وضعها في الاعتبار عند دراسة ظاهرة الحصار لدى المثقف المصري، الأولى هي استمرار التناقض في البحث عن مركز ذاتي في الكون، بين التقاليد المرحية، وبقدم العصور الحديثة، بين المثقف والمحدث والثابت أبداً، وبين التقييد على الدوام، والثانية هي ظاهرة الكون الذاتي نتيجة اليأس الفالج بعد نكبة الهزيمة، والثالثة هي الانقلاب الاجتماعي الذي يبدد أركان البورجوازية القديمة.

وقد اخترت من عالم الرواية المصرية الدال أنموذجين اثنين رغم وجود نماذج أخرى متعددة، وذلك لسببين أولهما عدم إطالة هذا البحث دون مبرر، وثانيهما حداثة الأنموذجين واختلاف أحدهما عن الآخر بنية ولغة وتصوراً، وتواليهما في أن الأول يضع المشكلة، بينما يطرح الثاني ما يمكن أن يكون حلاً متجاوزاً لها، والتجاوز لا يعنى هنا حكماً تقويمياً، إنما يعنى المخاطرة بطرح قضية من منظور أصق.

الأنموذج الأول هو رواية (ذات) لصنع اه إبراهيم، والثاني رواية (الزمن الآخر) لاناوار الخراط.

ورواية (ذات) هي بالضبط (الخروج عن الذات) بسبب الانقلاب الدرامى داخل طبقات المجتمع، وبالثاني يبرز الأزمة

الروحية. فقبل الثورة كانت هناك ثلاث طبقات منظمة ومستقرة وثابتة، هي الرأسمالية الكبيرة، والطبقة الوسطى، وطبقة الكادحين. ولم يكن يُسمح في العادة بالتجاوز، فكل فرد مكانه في هذا التنظيم الدقيق، ومن المحال الانتقال من طبقة إلى أخرى، إلا في حدود لا تتجاوز العشرات، وهي نسبة تكاد تكون أضال من أن تذكر.

وفي ظل هذا التقسيم الدقيق الذي صاحبه تنظيم من نوع آخر هو سلك الوظائف والمهن الذي حدد الهويات العملية داخل التنظيمات الطبقية، لا يستطيع [التكنوقراط] المهندس أو الطبيب أو الموظف الكبير الانتقال إلى الطبقة الأعلى، كما لا يستطيع العامل أو الفلاح أن ينخرط في سلك البورجوازية، أما بعد الثورة فقد تمتعت الفلورق بيمين الطبقات أو زالت، وأمكن حتى للعامل الصغير أن يصبح فجأة أو بعد فترة ما من بين كبار مالكي الثروة، بعد أن تبدد التنظيم الدقيق للطبقات في عصور الانفتاح، وانزوت البورجوازية القديمة، وأصبحت (ارستقراطية) شبه مفلسة. والرواية تأكيداً لمناخ الفساد الذي استشرى في صورة تقارير مقتطعة من الصحف المطية، فيها الكثير جداً من السلبات المحيطة التي أثرت بصورة باطنية غير مباشرة في سلوك وأهتاتامات أبطال الرواية.

والظاهرة الحادة في رواية (ذات) هي اللامبالاة الكاسحة للأبطال إزاء ما يحدث في مصر، فهناك ما يشبه الحدّ الباتر بين التقارير التي تكشف الفساد والتناقضات الرسمية والاعتداءات الصارخة على الحقوق، وبين الوقائع اليومية لمجموعة لا عمل إلا لممارسة نشاطات تجريبية خائبة أو ناجحة للانتقال إلى مميزات الطبقة القادرة. وهذا الانفصال الرهيب بين مصر الأرض، ومصر اللذوات هو السبب الرئيسي

في جميع مظاهر الاحتلال التي تنتشرها التقارير، من إكرام القاذورات والنفايات إلى الرشوة والإختلاس وسرقة الفلقليل باسم الدين، وكابوس الروتين الذي اقتطع من الرواية حجماً كبيراً، ويكفى أن صنع الله إبراهيم، خصص ست عشرة صفحة كاملة ليصف عملية تقديم بلاغ أو شكوى للجهات المسؤولة حول (علبة زيتون) انتهت فترة صلاحياتها.

وبوسط هذه الفوضى الكاملة التي تمكن الروائي من تصويرها بأسلوبه المملخ الذي يعتمد على التناقض التعبيرية «لأن الجميع يعملون ساعات دقيقة تمكنهم من عدم المحافظة على الوقت» أو «وفي اليوم التالي تحسنت صحتها وجرحت ولعبت، إلا أن أباهما لاحظ انقلاخاً طفيفاً في جسمها، فطلب منها أن تستريح، فاستراحت إلى الأبد وبذلت في نفس اليوم»^(٣٦).

وبسط ذلك كله، تطلّ التقارير بصورتها الواقعية لتضيف إلى الفوضى طعم الحقيقة «شركة الفنادق المصرية» (قطاع عام) ترفض عرضاً من شركة عربيات النوم الدولية باستئجار فندق كتاراكت منها مقابل مليونين ونصف مليون جنيه في السنة (خسوف أرياح للفندق في عام) وفي الصفحة التالية «بهي نصر، الرئيس الجديد لشركة الفنادق المصرية يقبل عرضاً من شركة عربيات النوم الدولية باستئجار فندق كتاراكت مقابل ٨٢٠ ألف جنيه في السنة»^(٣٧).

وقد نجح صنع الله إبراهيم في تصوير المحنة من واقع التقارير، كما نجح كذلك في أن يصوّر ويشكل دقيق واقع اللامبالاة الكاسع. وهو يعصف بالرجال والنساء والاسر داخل هذه المصيدة السالقة، فالرجال لا همّ لهم سوى الخروج من المحنة بما يكفل الارتقاء في السلم الاجتماعي،

إضافة إلى الجنس الباطني، أما النساء فيحاولن التملص من هذا الالتزام الأسرى بكافة الطرق، ويشاركن في همّ للصعود الطبقي، ويصبح الحجاب جواز مرور للتخلص من كل شيء، من المشكلات الجنسية والاقتصادية إلى مشكلة الانتماء، أي أصبح (التحجب) دعوة العصر للانسلاخ من العصر.

«شدّ الحبل قامت به سميحة وأشنقيطي، فبعد تشكيلة من البلوزات والقمصان الفاخرة وسترات الشامواه والجلد، والجويات الحديثة والأحذية الفاخرة والعصيات اللاصقة والظنارات الكارتية، ظهرت الأمراض المألوفة: علب الدمان، ومناذيق السيراميك، وحوض الصلب الذي لا يصدأ، ومجموعة الحمام الملوّنة، وأزدهمت الطرق للقضية إلى الشققين بلفافات الموكيت، وتم استبدال الأنتريه الأسفنجي المهالك بأخر جديد، وفصالة إيديال البائسة بواحدة فول أو-توماتيك (وستجهايس) والسفرة المستطيلة بأخرى دائرية لها مقاعد أنيقة (ستيل) مدثرة بالقطيفة الزرقاء»^(٣٨).

وتبدو هذه المطالب عادية في ظل مجتمع سوى، إلا أنها عندما تصبح (خافرة مُعنية) فهي تتجاوز المألوف وتصبح مرضاً روحياً، وللافت للنظر هو أن الجميع يدركون مضامين وأشكال مظاهر اللزاه، لأنهم يصارعون كل شيء في سبيل الحصول على ما أدركوا أنه يمثل هذه الظاهرة. فالأدوات والأجهزة المنزلية بالنسبة لأبطال الرواية لا تقاس بمدى أدائها، بل بمصريتها وما تمثله هذه العصرية من تجاوز للطبقة، وبالذات من تجاوز للجيرة القرية والشارع والحى.

ولا يلقى للجميع إلى الأدواء التي تعصف بالاجتمع والتي جامد الروائي

لجمعها في تقاريره الصحفية، فيضانات المجارى، والاختلاسات، وإكرام القاذورات والنفايات في كل مكان (والتزيف العموى في بول الفلاحين المصريين بسبب التلوث من مبيد جاليكرون) والتجاوزات والآثام وسياسة التآرب المشتركة من تحت المائدة بين بعض كبار المسؤولين، ومحاولة التمسك بشكليات العقيدة لأغراض ليس الإيمان القلبي النقي من بينها...

«إن زيادة الاستخفاف بالمقدسات، وانتشار الكسل والعكوف على اللهو، وفقر الروابط العائليّة، والفقر المتزايد، وبذعة عدم الاكتراث المتزايد بمصالح الجماعة في سبيل المصلحة الشخصية هي جميعاً امارات تكشف بشكل متزايد كلما ازداد ظهورها عن أن أسس النظام الاجتماعي أخذت في الانهيار»^(٣٩).

إنها أزمة روحية دون شك، فعندما يعجز الإنسان عن تجاوز ما هو مستحيل من اعمتات وطموحات التي قد يؤدي تحقيقها إلى تدمير جزء من النظام العام للمجتمع، فإنه يبدأ عملية تخريب متعمدة أو باطنية بالتجاوز عن كل شيء: بعدم رؤية الفج والقدرة والبلى، وبعدم اللبالة بالجهل والشر، وعدم الاكتراث بالاجتمع بأسره، وتصبح حياته كلها مؤطرة بذلك الحلم المستحيل، والخيال الدائم. وقد يلجأ إلى عقد مصالحت مع التيارات المحافظة أو التقليدية الرجعية، وقد يبرّر العنف والاضط، كالطفل يحكم ما بين يديه إذا ما رغب طلبه.

وليس في رواية (ذات) كلها مظهر إيجابى واحد، إنها سلسلة كابية من سلبات سوداء قائمة، وبهذا المفهوم يصحّ النظر إليها على أنها رواية كارثة، وليست رؤية استقطابية للواقع.

وينجاوز (إدوار الخراط) كاشفة (ذات) ويكشف عما يرى أنه السَّرُّ في صفحات متفرقة ، تنتهي بحوار الباب الحادي عشر (ورقة اللوتس المحبوسة) في رواية (الزمن الآخر) (٣٦) .

على أنه ينبغي الانتباه إلى يضع خصائص لايد من الإشارة إليها قبل الواج إلى عالم الخراط الساهر (٣٨) ؛ فاللغة عنده عالم كامل . فخر منمنم في نظم محكم دقيق ، وعبارات مبدعة كاشفة ، ليس فيها بلاغة بهدف البلاغة إلا في يضع صفحات تمثل بُحران العشق الصوفى : حرف (ع) من ١٢٤ وحرف (س) من ٢٠٠ وحرف (ح) من ٢٠١ وحرف (ج) من ٢٨٠ / ٢٨١ وحرف (غ) من ٤٦٥ إنغ إلخ .

ولغة الخراط انتهك للغة الفن العادية ، وتجاوز للحوارات الشائعة ، لغة لا استدرك فيها ، إنما هي مصبوبة في قالب لا يمكن استبداله ، لأنه من نسخ الروي نفسه ؛ لغة كحار يضع عصارة قلبه ودمه فيها يكتب .

« أما هو فقد استنزه بما آل إليه ملكه إذ اتجث عليه الأشجان والويت به آمال مومودة ، وتالبت عليه أكام الآمال فأولها بأنه ينوء بيزت إثم مؤثّل الأواسي وأن أذعة الألق قد هزئت مهها ضاحت آلام السماء (٣٩) إلخ إلخ .. وهذه اللغائية التي تسود الرواية في شكل نواح موموق متصل تصلى للرواية مذاقاً من نوع خاص ؛ وعلاقة الحب مع (رامة) تكاد بشغافيتها أن تكون تجاوزاً للجنس ، رغم أن الجنس يعمل في الرواية أحياناً إلى حدّ (الميونوغرائ) للوديس الصريح .

« .. رفع سائتي العلبتين ، وضعهما على ركبتيه ، ومز يديه على عمودي الجسد المكين المطواع . يستطاز له ، استسلامهما

هبة وعطية لا يمكن أن تقوم بأية قيمة . الوردة السوداء المفرجة يكتنفها الهُيب المخلل الفاض قد تقفحت له أوراها الفضة النايضة التامت عليه وتقطرت بنداها الكثيف القوام . وهو الآن ينحن فقط على أرواح اللوتس الخمسة المكتنزة الصغيرة ، مصفوفة ومغلقة بتعوية ، وتومض (٣٠) ، إلخ واست أريد أن أضيف المزيد فالرواية تحفل بما هو أكثر تفصيلاً ، وربما كان (هاملت) على صواب عندما قال : إن للجمال قدرة على تحويل العفة إلى فجور .١٠

على أننا ينبغي أن نأخذ النص الكامل للعمل الراى كما هو يقضه وقضيضه ، مسألة واحدة لا تقبل التجزئة ، وبهذا المفهوم يصبح الجنس في (الزمن الآخر) صورة لوهم النفس الداخلية في شكل مضامٍ جسدى خارجي ..

إن تباين البذل والمنع في صورة لغة الجسد ، هو تعال على الريب ، ومحو لهواجس انقطاع وانتفاء هذا التولّد المستحيل بين بطل الرواية ، وهى الهواجس التي لا تنتهي أبداً في الزمن الروائى للخراط ..

وسوف نضطر إلى حذف الأحداث والدالات والفواجع والمواقف الغنية الم شاهد ، والعلاقة مع المؤسسة الحاكمة ، والمهنة والحب الكامل ، ورموز التين التي ظهرت أيضاً في (يا يثا استكسرية) للتركيز على دلالة وحيدة اعتقد أنها تتمايل بالجمال الذى كرسّت له هذا البحث الصغير ..

و (الزمن الآخر) ليست رواية مصبوبة في المطلق ، أو داخل الغياب الكامل للزمن ، أنها تتضمن قدراً كبيراً من التقارير الصحفية للكاشفة « كوافر يطلق ثلاث مصاصات على ابنة مليونير في مصر

الجديدة ، ثم ينتحر .. » ألف وخمسمائة معتقل مرة واحدة ، أكثر من اعتقالات عبد الناصر ليلة رأس السنة » زار المحافظ المستشفى العام في الاسماعيلية ، واكتشف وجود تسع جثث ، تسع ، ناجمة عن حوادث السيارات ، تنتظر وصول الطبيب الشرعى منذ أكثر من عشرة أيام » « لقيت ٩ سيدات مصرعهن في الحال وأصيبت ٨ أخريات بإصابات خطيرة بسبب التزاحم على بوابات لحم العيد المجانية » .. إلخ

وهناك نماذج كثيرة لا يتسع لها المقام ، ورغم إنها تبدو كما لو كانت جزئيات ناشرة ، إلا أنها تنبثق من داخل التحلّم الكلّ للرواية ؛ فهي أيضاً صورة للسلبات التي ينبغي لكل شكل من أشكال الحصار أن يحفل بها ..

تتداخل الأزمنة الثلاثة في الرواية ، متصالية مرة ، ومتوالية مرة أخرى ، ومتباعدة مرات ، غير أن هناك زمناً آخر مستوراً ، هو فيما أزعم صلب القضية الأساسية التي تبنتها رواية العشق الصوفى هذه - إنه العودة إلى رحم الأم . إلى رحم مصر المصرية . الاتحاد الكل بمصر .

(الفرعوتبسلامية) :

« هيا لهوب الأيدي على حبال شرار المراكب الرشيقه البطون التي تلقع في بحر النيل العريض ، وعلى أسلاك التليفون الثقيلة المرتخية على سهوب الرمال أو زير وحتحور ، سيدي الأريعين ، وست دميانة ، مارجرىس ، والسيدة زينب ، أتلّس أجسادهم الباقية التي لا فناء لها .. » ص ١٢٦ .

« وعندما مات البابا كيرلس الخامس بعد هزيمة ٦٧ كانت صفوف الناس تدخل الكاتدرائية الشامسة الشامقة الجدران ، والشمامسة يرتدون المزامير بصوت

خفيض . ومن الناس جميعاً في مصر في هذا الموكب المهيب ، يكاثرون بدموعهم ، وبعضهم يتحشرون بصمت . كانوا اقرباً ومسلمين معاً .. ص ١٢٠ / ١٢١ .

« .. ومصلات النحاسين والجوهرية والورق الدشت . وكانت تسبقه أحياناً في الزحمة ، ويكاد يبقدها فيدافع الناس بصعوبة وهو يضغط نفسه بين الاكتاف والأجسام حتى يلمع ظهرها القوي للآله فيلحق بها ويسك ببيده الرخصة الملية . الميكروفونات تدرى بالترانثيل . القفاطين الناحلة والععم السوداء والرايات الخضراء تخفق ويتلطف في هواء الليل المنير ، وقرع الأجراس ، يضرب الصنوج والمدائح بأصوات نسائية مبجوحة ، ومليئة باتوتة خضنة في هذه الساحة ، وفي قلبي تراكب أجساد كل الأعياد المقدسة الجثقة عبر كل الأزمان ، والأمازيج بأم النور على إبط أعش ، والنفاد في صدور غضة ، كبر ياليسون ، كبر ياليسون تنضرع إلى سيد شباب الجنة ، وسطان الشهداء » ص ٣٥٤ .

وليس هذا التراكم الذي تغطط فيه المسيحية بالإسلام ، مجرد تناسر على السطح بين العقيدتين ، إنه في مصر ، هو مصر ذاتها ، فبطل الرواية يقول (لرامة) ما من أحد يجعلني أشعر بقطيبي ملكه . فتسأله لماذا ؟ ، فيقول : لأنك مصرية ..

مصر الرحم الذي يحتوى الكل في مفهوم (أدوار الخراط) هي مصر التي ينبغي أن تكون رموزها الثلاثة هي نقطة انطلاقها في بحثها الدائب عن التشكل الحقيقي ، عن المواقف تجاه ما هو يقيني وثابت ، وما هو متغير ..

مصر الهوية ، مصر للمصرية ، مصر الانتماء الحقيقي .. وعندما يتم امتلاء هذا الانتماء ، عندما تكتمل يقينته ، عندما

يستوى بحيث يقبض عنه المظهر والزائل ، يصبح العقل هو الحركة للتقدم .

« قال ميخائيل : بل يعني أن تعرف .. وأن نعمل من أجل ألا يكون هناك جهاز أو تنظيم أو عقيدة مطلقة الصحة ، مطلقة العدل ، وبالتالي مطلقة القهر ، ساحقة وكاذبة . يعني أن نقاتل بالأسلحة الوحيدة الحق . أسلحة الاقتناع وقبول الحدود من أجل تجاوزها وتوسيعها ، في نور اليأس العارف الصامى الذي له وحده وجه الأمل الممكن الوحيد . يعني أن العمل السياسي ليس عملاً عقدياً ولا يمكن أن يكون . بمعنى العقيدة التي تملك وحدها سر الحقيقة وسر القانون » ص ٣٤٣ .

هكذا كشف (أدوار الخراط) عن حصاره ، وحصار مثقفي عصره في مصر ، أو هذا التداخل الضخم بين شكلين من أشكال الاعتقاد ، ولا يجد صيغة أجدى من الانتماء للألم التي صهرت كل هذه الأشكال في رحمتها ، وتركت لكل ابن لها أن يختار إما بميلاده أو بحريته ضميره وخلاصه .

« قال ميخائيل : ما تسمينه قوانين الحق هو في الواقع قوانين الجهاز ، قوانين السلطة . لا أحد ينوب عن الشعب ، لا أحد يملك الكلام والفعل باسم الشعب . اليأس هذا هو أول البديهيات ؟ ما تسمينه قوانين الحق هي القوانين التي لا تعرف الإنسان ، ولا الشعب ، ولا الطبيعة ، حتى ، بل تعرف تجريدات ومعادلات وحسابات . القوانين التي اعتنقها قديسوها من رويسبير إلى ديجريزنسكي ، وجعلوا منها لا قوانين عدالة بل قوانين إيمان . القوانين التي باسم عدالة الثورة أجهشت الثورة ، وباسم الملايين قتل الملايين . كل هذه الضجاعة ، كل هذا الاحتراق من أجل العدل ، ليست إلا صلف القديسين ، ولأبد أن تسقط في أيدي رجال يطبقون نفس المبدأ ، وينفذون نفس

القانون ، ضد الأخوة وضد الناس . من ذا الذي يحكم حكماً نهائياً بأن هذا عدالة ، وهذا جور ، هذا من الشعب ، وهذا عدو الشعب ؟ من عنده الميزان الذي لا يخطيء بشأن هذا حق وذاك إثم ؟ من يعرف الحقيقة ، ومن يعرف العقيدة ؟ العنف دائماً هو سلاح المطلق ، أيأ كان المطلق . أما التسامح والاحتكام إلى قوانين وضعية ، انسانية متغيرة وقابلة للتغير ، بمجرد الاحتكام إلى الأغلبية والديمقراطية - وقوانين الديمقراطية أنها ليست مطلقاً ، بل هي نسبية العقل - فهو الملاذ الوحيد » ص ٣٤٦ .

ولو كان الأمر يبدي لاقتبس هذا الفصل اللامع بأسره ، لأنه حوار يتضمن صلب القضية المطارة هنا ..

وليس (الزمن الآخر) صيغة تلازم أو تعبير مصالحة يسيرة تنتهي بكلام مؤثر ، إنها ترسم بدقة حدود الحصار في إطار يكاد يخرج عن الأطر المألوفة ، ويشكل نوازناً تسبج وحده ، ثم لا تنتهي بحل متيسر أو متعسر ، فالواقف ميلبة ، وما يقوله بطل الرواية ليس بضرورية هو القول الفصل ، ففي الرواية (مناقشة) آخرون لهم فلسفاتهم ومواقفهم ورواياتهم المختلفة أو المتجاوزة .

المهم أن رواية (أدوار الخراط) عرفت وبصورة دقيقة محنة المثقف ، وحصاره الخاص . وليس المخرج أسراً مهماً إلا في حدود اتساعين حقيقيين ، أولهما لصر ثلاثية التكوين ، وثانيهما للعقل ، وما بعد ذلك أمر يستوى النظر فيه أو استيعاده .

لاحظنا في نماذج الحصار في الغرب أن الروائي في تعبيره عن الأزمة الروحية لا يابه بالواقع . بل يتجاوزها إما بالرمز أو بإشارة الانقباس ، لأن كوة قد فتحت أمامه وحده

لرؤية المستقبل أو الكارثة التي على وشك الحدوث . وكانت مهمته تقترب من مهمة (المذنب) فلم يكن (الرواقى) بالنسبة له صيغة ملائمة لنقل الخراب المقبل .

أما الروائي المصري فكانت أمامه مهمة مختلفة لا تتصل بالمستقبل ، بل لعلمها تتصل أكثر بالماضي الذى يشدنا إليه ويمتد مسيرتنا . فكانت حاجته إلى إبراز الواقع والمباشر ، وإلى التقارير الصحفية أشد من حاجته إلى إشارة الانقباض والقيام بدور يتجاوزها هو أي وقتي . فالمطلوب في الشرق هو تفسير الأسس الكلاسيكية العتيقة ، والبناء فوق أسس عصرية تتلام مع عصر العقل والعلم .

وهكذا تمكن الروائي المصري من إدراك الظاهرة ، ولهم مغزاه ، وتنج تقنياً في نقل ملامحها وإبساقتها ، بل وطرح أيضاً صيغة تعديلها بما يتلام مع المستقبل .. ■

الهوامش :

١ - اختار المؤلف الموسيقى الشهير (كارل أورف) هذه المقطوعات ، وأحبها في خمس وعشرين ترنيمة تكون الأصول الترتيلية لكائنات (كاربينا بورانا CARMINA BURANA) .

٢ - PHILIP LEE RALPH ٩٩ (THE STORY OUR CIVISATION) COMET BOOKS- LONDON

٣ - ٤ - ٥ (ص ٩٩ - ١٠٠ - ٩٤) المصدر السابق نفسه .

٦ - ٧ ص ٨٢ (كافكا أو استمالة الكتابة) رومان كلايت ، ترجمة حسن محمود عباس . العدد ١٥ السنة الثالثة / المجلد الثالث من مجلة (الثقافة العالمية) الكويت - مارس - ١٩٨٤ .

٨ - P7 FRANZ KAFKA (THE TRIAL) PENE, UIN BOOKS LONDON

٩ - انظر خاتمة (EPILOGUE) الرواية السابقة ، والتي دوتها (يهود) .

١٠ - ١١ - ١٢ PP 21/22 HERMAN HESSE (STEPPEN WOLF) HOLT, RINEHART AND WINSTON. U.S.A

١٣ - ص ١٠ مفكر الثورة الألمانية الكبرى « آدمون فرسي ترجمة خيرت فخرى دار البقطة العربية للتأليف والترجمة والنشر - دمشق .

١٤ - المصدر السابق نفسه .

١٥ - « دستوليسكى » (الأخوة كارامازوف) ص ٣٦٧ دار البقطة العربية للتأليف والترجمة والنشر - دمشق ..

١٦ - المصدر السابق نفسه ص ٣٦٧

١٧ - « تاريخ أوروبا في العصر الحديث » (هريوت ليفر) ترجمة أحمد نجيب هاشم - وديع الصنيع ص ٤٧٨ منشورات دار المعارف - مصر ..

١٨ - ص ١٣ « دستوليسكى » (الأخوة كارامازوف) .

١٩ - ص ١٢/١٣ كيسرلنغ من كتاب (آدمون فيرمي) سابق الذكر .

٢٠ - ص ٢١٠ الدكتور أنور عبد الملك (المجتمع المصري والجيش) دار الطليعة للطباعة والنشر ببيروت .

٢١ - (تهافت الفلاسفة) للإمام الغزالي ، أما (تهافت التهافت) فهو رد على الفيلسوف العربي الكبير (ابن رشد) على كتاب الغزالي ، والكتبتان يعتبران عرضاً أميناً للموقف الذى لا يزال يصير مثقفينا حتى اليوم . وهو الاختيار بين النقل والعقل .

٢٢ - ص ٢٧٠ (أسواق شبنجار) الجزء الثاني من (تدهور الحضارة الغربية) ترجمة أحمد الشيباني - دار مكتبة الحياة - بيروت .

٢٣ - ص ٢٧٩ رواية (ذات) صنع الله إبراهيم دار المستقبل العربي .

٢٤ - ص ٤١/٤٠ المصدر السابق نفسه .

٢٥ - ص ٦٨ المصدر نفسه .

٢٦ - من رسالة تقديم للأخلاق الشعبية أصدرها وزير الداخلية في ميونيخ بألمانيا عام ١٨٥١ ووردت في ص ٢٧٤ القسم الثاني من (القرب والعالم) لكليفن رابيل ترجمة د . عبد الوهاب محمد المسيرى د . هدى عبد السمیع حجازى ومراجعة د . فؤاد زكريا - (عالم المعرفة) الكويت .

٢٧ - ص ٢١٢ الزمن الآخر - دار الآداب - بيروت .

٢٨ - الدون هنا ليس تقويماً نقدياً لأى من الروائين ، بقدر ما هو رصد للظاهرة التي أحدث عنها .

٢٩ - ص ٢٢ المصدر نفسه .

٣٠ - ص ٢١ المصدر نفسه .





رسم للفنان هنري مانيس



طلعت حرب

السينما

و

الاقتصاد

أما الآن ، فإننا إذا ما حاولنا وضع قائمة بأهم الصناعات في مصر ، فإن السينما لن تحتل بالتأكيد مكانا مقدما .

وهذه المعلومات معروفة ومتداولة ، وقد آن لنا أن نفكر في الأسباب التي جعلت من السينما حتى الستينيات الصناعة الثانية بعد صناعة القطن ، وفي تلك التي أدت إلى تراجع هذه الصناعة إلى مرتبة ثانوية الآن . كذلك يجب أن نفكر في الأسباب التي دعت رائدا من رواد الاقتصاد والصناعة إلى تأسيس شركة مساهمة للتمثيل والسينما وإلى بناء واحد من أهم

كانت «صناعة» السينما في مصر تشكل الصناعة الثانية بعد صناعة القطن طوال النصف الأول من القرن العشرين ... هكذا تقول الكتب المعنية بالتطور الاقتصادي المصري الحديث . كذلك تشير إلى أن أبا الاقتصاد الحر في مصر ، طلعت حرب ، أنشأ شركة مساهمة أطلق عليها اسم «الشركة المصرية للتمثيل والسينما» وقامت هذه الشركة ببناء استديوم مصر ، واحد من أهم استديوهات السينما من حيث حجمه والمعدات التي زود بها وقتها في العالم ، باستثناء استديوهات هوليوود .

● عرض تاريخي ، لا يخلو من وجهة نظر نافذة ، لمسيرة السينما المصرية ، وكيف كانت منذ البداية جزءا أساسيا من الإقتصاد الوطني :

على الشوباشي

الكاتب والمصنف ، الناقد السنائي المعروف ، أحمد كيار محروى وكالة الأنباء الفرنسية في باريس .

الاستديوهات السينمائية في العالم

وأول تساؤل يتبادر إلى الذهن في هذا الصدد هو : هل كان طلعت حرب رجلاً محباً للفن السينما ، أراد بتأسيس هذه الشركة أن يشجع هذا الفن ويفتح له مجالاً للتطور ؟

وبما كان طلعت حرب رجلاً محباً للفن بصفة عامة والفن السينما والتمثيل بصفة خاصة . لكن هل كان ذلك مبرراً يجعله يؤسس شركة مساهمة (وهي - حسب القانون - أكبر نوع من الشركات وأهمها) ؟ الأرجح أن الإجابة على هذا السؤال بالنفي . فطالما رأينا في التاريخ المعاصر في مصر وفي الخارج رجال مال واقتصاد يهتمون بفن من الفنون ، لكن مساهمتهم في تطوير هذه الفنون أو تشجيعها لا تتعدى هبات ومساعدات يقدمونها للفن الذي يحبونه . لكن أحداً منهم لم يؤسس مشروعاً - مالياً اقتصادياً ولم يقم الفن في نشاطه الاقتصادي . كان من الممكن لطلعت حرب إذن أن يقدم مساعدات وهبات للسينما بدون أن يدخلها في مجال نشاطه الاقتصادي . وهذا أقرب إلى منطق الأمور . فالمشروع الاقتصادي له قواعد وقوانين تحكمه ، أحدها ، وإن لم يكن أهمها : بحث احتمالات الربح والخسارة قبل الإقدام على تأسيسه أو ما يسمى الآن بدراسة الجدوى . ولا يمكننا أن نتصور أن راداً من رواد المال والاقتصاد انساق وراء حبه لفن من الفنون فأسس شركة مساهمة للتمثيل والسينما بدون أن يدرس جدواها الاقتصادية والمالية .

الأرجح إذن أن طلعت حرب قام بدراسة أكتد له نتائجها أن تأسيس شركة مساهمة للسينما سيكون مشروعاً اقتصادياً ناجحاً ، بصرف النظر عن

حبه - أو عدم حبه - لهذا الفن

ويحق لنا أن نتساءل : هل تغيرت الظروف من أيام طلعت حرب حتى الآن بحيث يصبح المشروع الذي أسسه هذا الرجل أقل كفاءة اقتصادية اليوم ، وهل أدت هذه الظروف إلى أن يصبح هذا المشروع الذي كان مربحاً في العشرينيات من هذا القرن غير مربح الآن ؟

كانت معظم الدول العربية في أوائل هذا القرن وحتى منتصفه - بل وبعد ذلك بالنسبة لبعضها - محتلة بقوى أجنبية ، لا تحبذ أي اتصال بينها . لذلك فإن الأفلام المصرية كانت ممنوعة تماماً في بعض هذه الدول ، وشبه ممنوعة في بعضها الآخر . أما الآن . فقد استقلت الدول العربية رسمياً ، وأصبح سوقها مفتوحاً للفيلم المصري . صمبح أن القيود الرقابية والسياسية في معظم الدول العربية تعد من انتشار بعض الأفلام ، لكن ذلك لا يمنع من أن سوق الفيلم المصري قد تضاعف حجمه تقريباً عن أيام طلعت حرب .

هذا العامل الأول - وهو حجم السوق بصفة عامة - يجعلنا نتصور أن الظروف الآن أفضل اقتصادياً لصناعة السينما عما كانت عليه في النصف الأول من القرن الحالي .

العامل الثاني الهام هو : حجم السوق الداخلي . كيف كان هذا السوق وكيف أصبح . لاشك أن عدد صالات السينما في مصر تزايد وارتفع منذ دخول هذا الفن وحتى أواخر الستينيات ، ثم بدأ يتناقص ، ووصل إلى أدنى حد له في أواخر الثمانينيات . والآن بدأ الاهتمام بدور العرض مرة أخرى ، لكن عددها ما يزال أقل بكثير جداً من الطاقة التي يمكن أن تستوعبها .

ولاشك أن الارتفاع المذهل في أسعار الأراضي هو السبب الرئيسي في إغلاق معظم دور السينما في البلاد . لقد كانت مدن مصر ، بل وقراها ، تحج بدور العرض ، التي كان الكثير منها في الهواء الطلق . لكن دخل هذه الدور أصبح ضئيلاً جداً إذا ما قورن بأسعار الأراضي ، مما دعا أصحاب هذه الأراضي إلى هدم دور العرض ليقبضوا مكانها أبراجاً تدبر عليهم الملايين . أصبحت دار العرض السينمائي إذن مشروهاً غير اقتصادي ينبغي التخلص منه لإقامة مشروع أكثر إدراكاً للربح . كيف يمكن إيجاد حل لهذه المشكلة ؟ هل يكفي زيادة أسعار تذاكر الدخول إلى السينما ؟ أم يجب أيضاً تخفيض الضرائب على دور العرض والتي تسمى ضرائب الملاهي ؟ أم أن هناك حلولاً أخرى ؟ هذا الأمر يستدعي دراسة ميدانية جادة بحيث يمكن إيجاد حل لهذه المشكلة . فالفيلم إذا لم يجد دور عرض ، ماتت صناعة السينما كلها .

المقارنة في هذا المجال بين عصر طلعت حرب وبعضها تشير إلى أن العشرينيات كانت سنوات التوسع والتطوير لدور العرض ، بينما التسعينيات هي محاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه بعد تقلص عدد دور العرض تقلصاً مخلاً بالمشروع الاقتصادي في السبعينيات والثمانينيات .

مشكلة دور العرض في إطار السوق الداخلي مشكلة معقدة جداً اقتصادياً لكن هناك عوامل كثيرة أخرى تؤثر على حجم السوق الداخلي . فزيادة عدد السكان وصعوبة المواصلات وتدهور مرفق النقل العام يجعل من الصعب على الأفراد الخروج من منازلهم للذهاب إلى دار للعرض التي تبعد عنهم ولو قليلاً .

لذلك فإن وجود دور للعرض في كل حي سيكون من شأنه تشجيع أهل الحي على الذهاب إلى السينما .

من جهة أخرى فإن التسبب الأخلاقي داخل دور العرض المظلمة يجعل الأسر تجتمع عن الذهاب إلى السينما . ومنذ عرفت مصر السينما كانت كثير من الأسر يذهب أفرادها معا إلى دور العرض للاستمتاع بمشاهدة هذا الفن ، لكن الكلمات النابية التي أصبح البعض يتقوه بها بلا رادع ، محتما في ظلام الدار ، أصبحت حائلا دون ذهاب السيدات . ومن نصف المجتمع - إلى دور العرض .

فإذا أضفنا إلى كل ذلك حالة دور العرض الداخلية ، اكتملت الصورة القاتمة ، التي تمنع الناس من التردد عليها . فجزء كبير من الكراسي مكسور لا يمكن الجلوس عليه ، وتظليل الدار أصبح من الكماليات التي لا تمارس بحيث لا يدرى المتردد على قاعة العرض إن كان سيخرج منها بملابس متسخة أو مزينة ، كذلك فإن أجهزة العرض لا توجد ، فكثيرا ما ينقطع العرض لفترات قد تطول بسبب عطل في الآلة أو انقطاع للكهرباء . أضف إلى ذلك أن أجهزة الصوت ، وهي أكثر الأجهزة حساسية ، أصبحت تعمل بكفاءة ضعيفة ، بحيث لا يفهم المتفرج شيئا من كلمات الحوار .

كذلك فإن التلفزيون والفديو أثرا تأثيرا ملحوظا على معدلات تردد المشاهدين على دور العرض . هذا التأثير ليس ملحوظا في مصر وحدها ، وإنما في جميع أنحاء العالم . لكن نسبة انخفاض عدد المترددين على دور العرض بسبب تأثير التلفزيون والفديو في معظم دول العالم لم تزد في أسوأ

الأحوال على ٣٠ ٪ أما في مصر - وإن لم تكن هناك أية إحصائيات في هذا الشأن بخلاف الدول الأخرى - فإن النسبة تزيد على ذلك كثيرا بالتأكيد . فلهذا يذهب الناس إلى دور عرض غير نظيفة ، تجهيزها الفني قاصر ، لمشاهدوا عرضا سيئا لا يفهمون من حوارها شيئا بالإضافة إلى سماع الألفاظ النابية ، في حين أنهم يستطيعون ، مقابل مبلغ غير كبير - نسبيا - أن يوجروا كاسيت ومشاهدوا الفيلم الذي يختارونه وهم جلوس في منازلهم متمتعون بكافة أسباب الراحة ؟

وقد شهدت معظم دول العالم ظاهرة انخفاض نسبة المترددين على دور العرض السينمائية ، مرة عند ظهور التلفزيون ، ومرة أخرى عند ظهور الفيديو - كاسيت . لكن هذه النسبة سرعان ما كانت تعود فترتفع من جديد ، نظرا للطابع الترفيهي لمجرد الخروج من المنزل ، وقضاء سهرة وسط جمهور يجتمع اختياره لفيلم بعينه . ربما لم تعد نسبة التردد في المرتبة إلى نفس معدلها الأول (مقارنة بعدد سكان البلد بالطبع) ، لكنها كانت على أي حال تعود فترتفع . أما في مصر ، فإن النسبة ظلت في انخفاض مطرد بسبب تضائل عدد دور السينما وسوء ظروف العرض كما أسلفنا ، وصل الرغم من الزيادة الكبيرة في عدد السكان .

وهناك أيضا ظاهرة جديدة عرفتها السينما المصرية في السنوات الأخيرة . وقبل أن نتحدث عن هذه الظاهرة ، يجب أن نوضح أن صناعة السينما في مصر تحولت بسرعة بعد نشأتها الأولى - إلى نظام «النجوم» الذي استعززناه من السينما الأمريكية ، وبقتضى هذا النظام - الذي يبدو أنه يتفق ومزاج

المشاهد المصري والعربي بصفة عامة - يستطيع منتج الفيلم وموزعه حساب احتمالات الدخل قبل أن يبدأ تصوير الفيلم بتحديد أسماء «النجوم» التي ستمثله . فدخل فيلم يمثل فيه «النجم» أو «النجمة» - 1 - يمكن أن يصل إلى س من آلاف الجنيهات .. وإذا مثله النجمان ب و ج - يمكن أن يصل دخله إلى ص من آلاف الجنيهات .. إلخ .. وهذا بصرف النظر عن جودة السيناريو والحوار والأخراج وغيرها من مكونات الفيلم . وهكذا كلما ارتفعت شعبية النجم كلما زاد دخل الفيلم الذي يمثل فيه ، وكلما ارتفع أجره بالتالي .

والذي حدث في السنوات الأخيرة أن المنافسة بين النجوم - وعددهم قليل - أدت إلى رفع كل منهم لأجره ، بحيث أصبحت عينا اقتصاديا كبيرا على إنتاج الفيلم . والمشكلة هي أن الموزعين وبصفة خاصة موزعي الفيلم المصري في الخارج يرفضون شراء الأفلام التي تمثل فيها وجوه جديدة غير معروفة تماما من جمهور المشاهدين ، وبالتالي يصبح إنتاج مثل هذه الأفلام مستحيلا .

وهكذا أصبحت السينما تواجه عائقا اقتصاديا جديدا ، يحول دون تطورها ، بل ويكاد يوقف عجلتها تماما .

وغنى عن القول إن هذه العوامل الداخلية - إذا ما قورنت بميثلاتها أيام طلعت حرب - تعد معوقات للمشروع الاقتصادي السينمائي . وتجعل جدواه محل شك كبير ، باستثناء عامل واحد ، وهو تزايد عدد السكان .

وعلى العكس من كل هذه العوامل ، هناك عامل داخلي في صالح تطور السينما فلقد كان المجتمع المصري . عندما أسس طلعت حرب شركة مصر للتمثيل والسينما - ينقسم إلى طبقة

حاكمة تعد نفسها استرطراطية البلاد ، تتمتع بثروات كانت وقتها ملائمة وطبقة من الفلاحين المعدمين تعيش على الكفاف ، وبينهما طبقة وسطى صغيرة العدد ، تتكون أساسا من صغار موظفى الدولة والبنوك والشركات .

كانت الطبقة العليا بصفة عامة ، تفخر بأصول ليست مصرية ، وتحترق كل ما هو مصرى . ولم يكن أفراد هذه الطبقة على استعداد لرؤية فيلم مصرى ، بل وكانوا يحترقون المترددين على الأفلام المصرية .

أما الطبقة الدنيا ، فلم تكن حالتها الاقتصادية والأعباء الواقعة عليها تجعلها تفكر فى ارتياد دور العرض السينمائى ، بل إن معظم أفرادها لم يسمعوا أصلا عن وجود السينما .

وهكذا فإن الطبقة الوسطى القليلة العدد هى وحدها التى كانت تشاهد الأفلام المصرية . لأنها أقرب إلى فهمها ومشاعرها ومزاجها .

لكن نشأة صناعة النسيج والصناعات الأخرى فى العشرينيات والثلاثينيات ، ثم احتياجات قوات الاحتلال البريطانية إلى الأيدي العاملة المصرية قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة وأثناءها ، جعلت دخول جزء من طبقة المعدمين ترتفع فجأة بصورة ملحوظة ، بحيث أصبح ارتياد أفرادها لدور العرض السينمائى ممكنا اقتصاديا ، بل واجتماعيا . فقد شعر أفراد هذه الطبقة أن ارتفاعهم الاجتماعى يحتم عليهم فهم المجتمع

الذى يدخلونه لأول مرة ، ويجارون عادات الطبقة التى التحقوا بها .

وجاءت ثورة يوليو ، فزادت دخول الطبقات الفقيرة زيادة كبيرة ، كما أدى تشجيع التعليم واتساع نطاقه إلى تواصل هذه الطبقات بأسباب الحضارة الحديثة وبخولها إلى القرن العشرين ، وبالتالي إلى دخولها كمستهلكة فى عالم السينما .

وهكذا زادت نسبة المترددين على دور العرض السينمائى فى مصر زيادة هائلة وتضاعفت عدة مرات عما كانت عليه أيام طلعت حرب . كما أدت زيادة الدخول بسبب البترول أو المواد الخام الأخرى إلى زيادة عدد المترددين على دور العرض فى معظم الدول العربية الأخرى .

محصلة هذه العوامل الداخلية والخارجية كلها تشير إلى أن الظروف الموضوعية الاقتصادية والاجتماعية والسكانية لابد أن تجعل الجدوى الاقتصادية لصناعة السينما أكبر الآن بكثير مما كانت عليه أيام طلعت حرب . أما الظروف الماكسة فهى ظروف من الممكن اقتصاديا التغلظ ، عليها وإيجاد الحلول لها ، ومعظمها - ربما باستثناء ارتفاع أسعار الأراضى فى المدن - يمكن ببعض الإجراءات البسيطة التى لا تكلف كثيرا جدا إزالة أسبابها : خاصة أننا تناولنا هنا مشكلة الجدوى الاقتصادية وحدها ، ولم نتحدث عن عنصر آخر ، لا يقل أهمية بآلية حال عنها .

فالسينما ليست صناعة فقط ، نقاش مشكلتها مثلما نقاش إنشاء مصنع للغزل والنسيج أو غيره ، بل هى إلى جانب ذلك فن (بل هى مجموعة الفنون تتداخل معاً) . ولأنك أن مصر ، التى كانت دائما مركز الإشعاع الثقافى داخل العالم العربى ، لا يمكن أن تغلق أبوابها على نفسها وتكتفى بدور المنفرد لما يحدث من تطور حولها .

إن موضوع الفيلم المصرى خارج القطر يحاولون فرضه ، موضوعات معينة ، وفرض نجوم معينين لأسباب لا علاقة للفن أو الثقافة بها ، يدعى أن هذه الأفلام هى التى يقبلها جمهور المشاهدين العرب خارج مصر . وإذا لم تستغل التفوق العددى المصرى فى دعم السينما المصرية ، أى أن نعمل بحيث نزيد إلى أقصى حد ممكن نسبة دخل الفيلم فى مصر نفسها بالنسبة لدخله العام ، فإننا سنضطر أن نقتل هدفهم موضوعين غير مصريين ، ليس هدفهم تطوير السينما المصرية والعربية ولا خدمة المترددين على دور السينما فنيا وثقافيا ، سواء فى مصر أم فى غيرها من الدول العربية الأخرى ، وإنما مجرد الكسب السهل فى أفضل الأحوال ، أو تشويه صورة مصر وصورة فنانينا أو خدمة أهداف سياسية أخرى مريبة فى أسوأ الأحوال .

إن الفيلم المصرى يجب أن يظل يلعب دوره كفن رفيع وكوسيلة لنشر الإشعاع الثقافى إلى كل جزء من أجزاء الوطن العربى ، لأن قدر مصر يحتم عليها أن تقوم بهذا الدور ■



محمد روميـش

محمد روميـش و الكتابة عن الطين

● دراسة لأثار الكاتب الراحل
محمد روميـش المنشورة وغير
المنشورة في أول إستقصاء ودراسة
لمخططات الكاتب الأدبية منذ أول
أعماله إلى آخر ما خطت يده .

محمد محمود عبد الرازق

ناقد وباحث مصري له العديد من الدراسات
التطبيقية عن الأدب العربي .

ف تاريخ مصر هو تاريخ فلاح مصر . وتاريخ العيش الدائم للأرض . فمصر - كثيرها من الدول الشرقية الممتدة من الصحراء الكبرى إلى الهضبة الآسيوية الصينية - الوسطى - لم تعرف الملكية الفردية للأرض إلا في فترات قليلة نادرة من تاريخها الطويل الحافل ، لاعتماد الزراعة بها - كما اكتشف آدم سميث - على الرى الاصطناعى الواسع مما أدى إلى احتكار الحكومات المركزية للأرض . وهنا مفتاح الشرق كله كما يقول كارل ماركس . هنا يوجد تاريخه السياسى والدينى . ومع ذلك .. فمعظم الذين كتبوا عن « الطين » لم يكونوا من « شبائين الطين » . كانوا من أبناء الطبقة المتوسطة ، فاطلوا عليه من الخارج إطلالة المتفرج ، أو من على إطلالة المتعاطف .. ولهذا تحول الفلاح المصرى في أيديهم إلى عود حطب هش « مخوخ » لا يعرف عصارة الحياة ، حتى لو تبنوا قضاياها ، بدءا برواية : « زينب » (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل ، وليس أنتهاء برواية : « الأرض » (١٩٥٥) لعبد الرحمن الشرقاوى . كنت قد قرأت قصص روميـش التى نشرها بمجلة « المجلة » : « النشيد من الأفق الغربى » (١٩٦٧) .. « كل شيء حقيقة » (١٩٦٨) و« الليل .. الرحم » (١٩٦٩) .. وتخليته جنديا

من جنود معركة « التل الكبير » استطاع أن يتخفى فترة من الزمن شأن عبد الله نديم ، ويعود من جديد ليكتب بالفن والفنانية ، صفحات مربية بالشادوف والساقية عن طغيان « السلطة » وبطشها بماء أحمر قان هراء الحياة .. هذه السلطة التي اختلقت زهرة شبابتها إبان الحرب العالمية الأولى لتمهيد الطرق لجند الامبراطورية العظمى ومد خطوط السكك الحديدية التي تربط جنوب الشام بشماله . كانت تجربة : « التشيد من الافق الغربي » تجربة صادقة عميقة . كانت تجربته الخاصة بدا باعتباره فلاحا مصرياً تتمثل داخله تجارب أسلافه عبر آلاف السنين ، وتستدعي كل العذابات المصرية منذ ما قبل تعذيب الرومان للقباط بالزيت المغل حتى حفر قناة السويس .

ما أن شاهدت روميش حتى هالني أنه لا يختلف كثيرا عن الصورة التي تخيلتها له بعد قراءة قصصه . كان ذا جبهة عريضة ينقصها الطربوش المنحرج قليلا إلى الخلف ليقيض عليه وينفي إلى سيلان . وكان بنيانه كأنه جدار صنع من اللبن .. جدار في دار عم الوهيدى الكبير ، أو الواد سليمان بن عم جرجس النحال .. ونفذت مخيلتي من خلال حدائثه المفلطح الضخم إلى قديم ذات شقوق ، عميقة كالأرض الشراقي التي تتعرض للشمس لتقتل ما يختبئ داخلها من ديدان وحشرات حقلية استعدادا لماء الفيضان ، وثعابين السمك التي تضل طريقها فيلتقطها الصبية في فرح . في قصته : « كل شيء حقيقة » يصف قديما من هذه الأقدام فيقول : « باطن قدمه لا تستطيع أن تحدد ما إذا كانت مقسولة أو مغطاة بطبقة من الطين .. على أن هذا الطين -

على فرض وجوده - لم يعد طينا .. إنه طين تآلف مع الجسد الحى .. أخذ منه وأعطاه .. خضع الجسد والطين في القدم لمتطلبات المشى والجري على الشوك والتراب ساخنا يحرق في الظهيرة وباردا يرجف في الشتاء .. في بطن القدم شقوق .. في الشق الواحد تخفى أصبع طفل ... »

وعندما أتيح لي قراءة كافة قصصه التي نشرها في : « الحقائق » و « ريز اليوسف » و « الكاتب » و « القصة » و « النساء » . منذ عام ١٩٥٩ الذي نشرت خلاله : « فرح سلامة » و « عام ١٩٦٠ الذي نشرت خلاله : « الليلة الجاية » لاحظت أواخر قسري عديدة تربط بينه وبين خطيب الثورة العربية .

في حوارية : « الفلاح والمرابي » يقول عبد الله نديم : « احتاج أحد الزراع لاستئانة مائة جنيه فقصده أحد التجار وطلب منه المبلغ فجرت بينهما هذه الحكاية بحضور أحد النباه :

— عاوز ميت جنيه بالفرط ياسيدى .

— فرط المائة عشرون كل سنة .

— اعمل اللى تعمله .

— شيل عشريين من المائة تبقى

كام ؟

— هو أنا كاتب ؟ .. شوف يفضل

كام .

— يبقى سبعين !

— يدوب كده !

— نلوقت صار لي مائة جنيه ضم

عليهم عشريين واكتب الكمبيالة

— اكتب وخذ الختم اهو ..

وتسلم الفساح سبعين جنيهها .. وعندما جاء وقت الحصول قدمه للتاجر الذي أعاد طريقته في الحساب فإذا

بالفلاح أصبح مدنيا للتاجر بمئتين وعشرة ونصف جنيه !

ويعلق المرابي على عتاب النبية له بقوله :

— ياخيبي الزارع خمار .

في قصة : « فرح سلامة » - وهي أول قصة تنشر لمحمد روميش - يتفق عم منصور مع إمام المسجد على بيع قنطار ونصف قطن بالأجل . ويستغل إمام المسجد الفلاح الساذج فلا يمنحه سوى ثمن قنطار واحد ويحصل منه على تعهد بتسليمه قنطارين ، وعلى عقد شركة في الجاموسة ضمانا لسداد الدين ، أو كما قال الشيخ : « من باب الاحتراس » . ويكرر المؤلف الحدث مرتين آخرين . وفي المرة الثانية يفاجئه ابن العمدة المرابي أيضا . بأنه يعرف كل شيء ، وأن الجاموسة لم تعد ملكه . وعندما يحاول عم منصور أن يقنعه بأن ذلك لم يكن بيعا ، وإنما هو شيء « من باب الاحتراس » يواجهه ابن العمدة بالحقيقة : « احتراس إيه يا حمار ، هو الحاكم عارفة احتراس والا ما احتراس » . ثم يتكرر معه نفس ما حدث لعم منصور مع شيخ الجامع :

— أنت عايز تبيع قنطارين قطن

صيفى ؟

— أيوه ياسيدى .. قنطار ونص

قنطار

— اسمع من باب الاحتراس ..

تبيع لي الأودة بتاعتك اللي في الشارع .

— يانهار أسود ، أبيع دار أبويا

يايى عبد الرسول !؟

— ياراجل أغل ده مش بيع .. دا

من باب الاحتراس وساعة ما تسلم

القطن خذ كل أوراكك .

وإلى استسلام كذف عم منصور

بشاته ، أو الحقبة الصفيح كما سماها .

ونحن نستعين بالوقائع والأحداث لدلائلها ، فإن منحتنا كل دلائلها المرجوه ، لم يعد ثمة ما يدعوا لتكرارها كذا يحلو لبعض المفرمين بتسجيل الواقع بأمانة أخلاقية لا فنية . أما إذا لم تمنحنا كل ما عندها في المرة الأولى فلا ضير من تكرارها . وتكرار فرار الزوج من نجية في : « كل شيء حقيقة » ساعد على تجسيد أساسة هذه المرأة التي يُحرَقها الشوق إلى الأخصاب . والتكرار في : « فرح سلامة » في المرتين الأولىين - وليس في الثالثة - جسد أزمة هذا الفلاح الذي جرد من كل ما يملك من أجل الفرح الوهمي أو الشكل الظاهري للفرح : جاموسته ، قطن الأرض التي يستأجرها ، داره التي ورثها عن آبائه . ومن جهة أخرى : أراء روميض أن يعرض علينا نمونتين مختلفتين من التناهيين لجهد الفلاح ، وهما - هنا - رجال الدين والأسر الحاكمة . وقد قدمهما في المرتين الأولىين ، ولم يأت التكرار بجديد في الثالثة . ولو اجتهدنا لما أنهى تتابعه غير المبرر .

لم يكن روميض بضيق بال نقد ، بل كان - في حاله اقتناعه به - يؤيده بأسانيد أو دلائل من عنده . ما زلت احتفظ ببعض قصاصات الصحف التي زودني بها عام ١٩٧١ لمناسبة سوف يأتي خبرها بعد حين . من بين هذه القصاصات قصة تدور حول معاناة أحد الحواة في حواري القاهرة . وكان لافريق منيب قصة شبيهة بها . وعندما أوضحت لروميض أوجه الشبه ، أجاب ببساطة الأسرة : هذا صحيح .. إنني لم أستطع أن أتخلص من أسرارها .. من أجل هذا سميت الصبية التي تنقل مع الحواوي باسم « صفاء » ابنة فاروق ١١ .

وكما لاحظنا ، فإنه يضع رجال الدين بين الطوائف المستقلة لجهد الفلاح . أيام الشائر العظيم عيد الله النديم كان المرابي هو - بصفة خاصة - أحد شذاز الأفان الذين قذفت بهم الموجة الاستعمارية كالبيضة على وجه الشرق . أما أيام الفلاحين الذين استطاعوا أن يعيروا عن أنفسهم بأنفسهم فكان المرابي أحد أولئك الذين نصبوا أوصياء على عباد الله بحكم سلطاتهم الدينية أو الدنيوية :

وقرية روميض تمارس الطباقية حتى وقت الصلاة . فعم منصور - المستأجر - مكانه أثناء الصلاة في الصفوف الخلفية . جلبابه المتسخ لا يسمح له بحشر نفسه بين الملوك في الصفوف الأولى . لا يذكر أنه صلى في الصفوف الأولى مطلقا رغم أنه يصل منذ عشرين سنة . هذه المرة خرج عن القواعد المألوفة أو « المقدسة » - كما يقول المؤلف - وادى الصلاة وراء الشيخ المقرضاي مباشرة ، وعندما طلب منه « قرشين » اعتقد أنه يطلب سلفة بلا فوائد ، فأنبرى موضحا ثواب من يفرج عن أخيه المؤمن كريقه ، وتعل بضيق ذات اليد . ولما أدرك عم منصور « بفطرته الصافية » ما يدور بظله أوضح له غرضه ، فتلثف الشيخ لا تقتناص القرية .

ومع ذلك ، فرجال الدين يقابلون من أهل قرانا بالاحترام اللائق بالمعابر إلى الجنة . ولا غرو فهم من توظفهم الملائكة للقيام بواجباتهم الدينية كأذان الفجر . وفي « كل شيء حقيقة » تؤمن « نجية » بحكايات القرية عن أوليائها كحكاية سيدي الشيخ صلاح الدين الذي قيد - بغير حبال - من حاولوا سرقة « زرع

البصل » من الغيط المقام به المقام ، وظلوا - بسره البائع - مربوطين إلى الأرض حتى جاء صاحب الغيط في الصباح وتضرع إلى صاحب المقام طالبا الصنفج عنهم . وفي : « التشيد من الأفق الغربي » يحاول إبراهيم - الذي اختطفتها السلطة الأنجلزية للعمل في بلاد الشام - مسح أحزانه وترويض نفسه على تقبل الظلم بتذكر كلام إمام المسجد : « يا رب خليلي فين كلام الشيخ حلموس في خطب الجمعة .. أيها الناس ما يصيبكم إلا المكتوب لكم في اللوح المحفوظ .. وإلى يتبلى ببيلة .. تكفر عن ذنوبه .. والله وحشتني يا شيخ حلموس .. سامحنى .. ياما نست وأنت ماسك الورق في أيديك ويتخطب خطبة الجمعة .. وده ذنب كبير يا رب خليلي .. والواحد عليه ذنوب .. متعشش وادى احنا بنكفر عنها .. » .

وليست عقيدة القرية بالضرورية من أملاء الديانات التوحيدية . فقط تختلط العقائد التوحيدية بتوسبات لديانات قديمة نشأت قبل التوحيد . أو قد تكون كنهات أو تفسيرات سرت مسرى العقيدة وشاركت في تشكيل عقلية القرية . فقريتنا في : « التشيد من الأفق الغربي » لا تروي الأحلام السبئية لأنها في اعتقادها - تتحقق بروايتها . ولقد شب إبراهيم على عدم حكايتها إلا إذا كانت تبشر بغير « فالعلم يتحقق بتفصيله في كلمات محددة تخرجها الشفاء » . وانطلاقا من هذا الموقف لا تسمى القرية الأشياء الضارة بأسماؤها « إنه لم يسمح أمه تنطق كلمة « العرسة » التي أكلت الكتاكيت الصغيرة .. إنها تسميها (المصوفة) إن المسافة مرفوعة بين الكلمة التي وضعت للدلالة على الشر وبين الشر

ذاته . أما « المخسوف » في قرية :
« الليل .. الرحم » فهو وجع الجنب
الذي يتحاشون ذكر اسمه صراحة
أيضا .

ولقد سائر المؤلف هذه المعتقدات في :
« النشيد ... » فالرجال الذين يعتبرون
الذهاب إلى سوق « المنصورة » رغم أنه
لا يبعد عن القرية بأكثر من كيلو متر
وأحد مقامرة كبيرة ، ويعدون تمكن
أحدهم من شراء اليسوفى أو العجوة
من هذا السوق « شطارة وفهولة » ..
حملتهم العربات بعيدا عن أرض مصر
كلها لد خطوط السكك الحديدية التي
تربط جنوب الشام بشماله تحت ظروف
قهر لا توصف . ومن يتوانى فإننه
يعرف بكيان كله .. مصيره .. إذا
تخلخل فلم تشق الفأس ولم يحمل
المخطف .. سيحملونه .. سيحملة هؤلاء
الانفار الذين يصادفهم ويشكو لهم ..
سيحملونه ويقذفون به حيا وراء التلال
التي تصنعها المقاطع فوق الجبل ..
ليموت مفزوعا .. على مهل .. ببطله ..
بانقمام .. . ويشعر إبراهيم بفراغ
داخل ركبتيه ، ومع ذلك أخذ يلمن
الجبل يفأسه حتى تهولت ذراعاه .
وينصحه أحد رفاقه بالرفود بعيدا بين
شجرتى اللبسن الكبيرتين . ويراه
انجليزى على ظهر جواده . ويلتقط
رقمه . ويعرف إبراهيم مصيره ، فيومئى
صديقه عواد بأن يتزوج من ست
أبوها : « عواد يرتج جسده كالمصوم ..
ويضع كله على قم إبراهيم يمنع شر
الحلم أن يتجسد في كلمة ... » .
ويحكمون على إبراهيم الذى يحمل رقما
لا يعرفه بالجد مائة جلدة . ويرفع
الريس صميدة يمانه بالسوط « مزحوما
بالزيت ثقيل » ويتدى رأس إبراهيم ،
والعد ما زال مستمرا ... ويحملونه ..

يحملة عواد .. ويستقبل إبراهيم
« ما وراء التل » .
وحين أراد المؤلف أن يرسم شخصية
« ست أبوها » لتعبر عن شخصية مصر
كلها وهى تبكى بنينها ، خرجت
الشخصية من يده شخصية دينية
محضة ، إن لم نقل أسطورية ، حتى
كدنا أن نسمى القصة : « خالتي الست
العذراء » . ليس بالضبط لأن العبارة
وردت بها ، ولكن لأنها إضافة جديدة إلى
قصص عذابات أمهاتنا اللاتي يبدأن
أنفسهن للإضافة في رضا وسماحة
ترتفع بين إلى مصاف القديسات
والقدسات .. كإيزيس ومريم العذراء
بكل عذابتهن وشرهن وتضحياتهن
إن : « صمت البحر » ليفيكتور أزاحت
النقاب عن وجه فرنسا المشرق إبان
احتلال النازى لأرضها مثلا في صمود
عاشقة صامتة . وقصة : « النشيد .. »
أزاحت النقاب عن وجه مصر . لا في فترة
من فترات تاريخها ، وإنما عبر تاريخها
المديد كله ممثلة في عاشقة صامتة
صابرة وفيه صادقة رغم كل صنوف
العذاب .
لقد أزال هذه القصة الصدا عن
شخصية مصر الحقيقية التي ما زال
يسطرع حولها الدارسون .
والشخصية النسائية عند رموش
لا تختلف عن قرينها كثيرا . وإن كان
قرينها القارئ المرتبط بالأرض ارتباط
وجود وعدم يحمل في قلبه عشقه الواله
لأرضه : ويحمل بجواره خبرته العظيمة
كجسد مكتسبات القرون المعجزة ، فإن
حياة قرينته - رغم الفاقة والأمية التي
تخيم على القرية - ترسل إشعاعات
حضارية تنقدها عند المرأة العصرية في
أرقى المدن . فرغم أن الخالة في :
« الليل .. الرحم » لا ترضى عن زواج

فتح الله بهاثم لأنها تربت في « ما عون
شين » فأمها « تحبة » وأبوها « سحب
نسوان » ، فعندما تتناقل القرية
فضيحة ضابطها متلبسة بالفسق مع ابن
العدة ، وبعد مقاطعة فتح الله لها رغم
إلحاحها في طلبه ، لا تجد الخالة مفرا
من تلبية نداء الحضارة التي أضاعت
الطريق للدنيا بأسرها : « قابله يا بنى ،
شوفها ، أسمع منها ، العيش والملح له
حق ، اللهم أستور ولايانا » وهذه
النورانية تسم سيرتها الصافية الرائقة
ببالتواضع وأتكال الذات : « خالك
ياحبة عيني إيش جابها لامك ، فرق
البحر من الترة » . وإذا ذكرها فتح الله
بأن البطن التي أنجبتهما واحدة
أجابته : « آه يا حبة عيني ، البطن
تجيب الزين والشين ، وأبو فصادة
والأقرع وراكب الفيل وخايب زمانه ،
ويقهه فتح الله بكلام خالك التي يتمنى
أن يعيش في حماها حتى يوم القيامة .

من خلال هذه المواقف ، تمكنا من
معرفة شخصية الخالة معرفة يقينية ،
رغم أننا لا نملك سجلا لخط سيرها .
فلم يكن هم المؤلف سرد السيرة بقدر
ما كان مه شعن الجو بالإناسة . ولم
يتطلب منه الشعن أن يقدم عنها أكثر
مما قدم ، خلافا لمقتضيات التبعية
والشحن في « النشيد .. » فقد
استلزمت منه أن يسير مع « العذراء »
منذ صباها حتى شيخوختها . وكانت
الست العذراء في صباها بستانا من
الورد ينشر شذاه في غيط الوسية وهى
تجمع القطن مع إبراهيم . وإبراهيم
يتقنى بستان الورد إلى أن يجلد ويموت
في أرض لا يعرفها :

عدنى .. من الورد

بستان .. ورد

بيطرح .. ورد

وخادم .. الورد

بيسقى الورد

ماء الورد

سبع سنين الستة

حارس جناين الورد

وترافض ست أبوها الزواج من عواد بعد عودته وحده ، كما سبق أن رفضته في حياة إبراهيم ، رغم ملكيته لنصف فدان « وبقرة فيها الضوية اللبن » . وتعيش بتولا ، بل تظل حبيسة دارها ، ويحاول عواد - الذى أصبح أبا لها - أن يقتلها : « الضلمة موتت قلبها .. الضلمة وهشة ياناس .. أنى استغفر الله العظيم يارب .. م خفش من الملايحة الى فى القبرزى ما الخاف من الضلمة .. الضلمة عملتها راجل .. فيه واحدة زيبا كانت تشتغل الشغل ده كله .. دى كانت بتسقى تحت مكتة الميه بالليل مع الرجالة .. والاكادة إن الناس خلاص .. قالت ست أبوها .. عادت راجل .. راجل ياخسارة يوالا .. الله يلعن الأيام .. فين .. فين ست أبوها .. الى كانت تجمع القطن طول النهار فى بؤونة الحجر .. الشمس ما تشوفشى ايدها ولا وشها .. آخر النهار وهى مروجة .. ولا بنت ناظر الوسوسة .. كيهما يبقى أحمرزى الجزرة ووشها زى المطةمة .. »

وهى لا ترفض الزواج فقط ، وإنما ترفض أن تأكل من غير عرق جبينها ، و« سرروح الفيط حسنة عند الله » . وهامى تجلس فى غيط عواد الذى اتسع وأمتلا بأولاده وزيجات أولاده وأولاد أولاده وعلى رأسها أعواد اللسوخية الخضراء مربوبة من جذورها وتصنع طرطورا تستظل به ، وأصابعها الرقيقة الناعقة تقف مرتعشة على لوحة القطن . ويدعش عواد لأنها ما زالت تعمل فى عز الفيلولة ، ويتقسم أن تترك العمل ، وحين

تحس أنه لا ينوى التزحزح عن رغبته تعلن أنها لن تتقاضى منه إلا أجر نصف يوم وابتسمت فى وهن مفضلة إياه عن « الوسوسة » التى كانت تقطع أجر اليوم كاملا « لو مرض النفر أو طرده الخولى قبل غطسة الشمس » . ويعاتب عم عواد صديقة العمر « فهى لا تأكل قد ما يتبقى من طفل .. وخير ربنا كتير .. » . وتسير فى الطريق فإذا بصديقة العمدة القديمة التى آلت إلى الإصلاح تقفها برائحة الجوافة فيسيل لعابها ، وتهم أن تطلب من الخفير قذف واحدة . لكن حوارا سريعا يدور بينها وبين نفسها ينتهى إلى أنه لا يجوز للخفير أن يتصرف فى ملك غيره ، وحتى لو كانت ملكة فقد « قنعت والحمد لله » بل إنها ترفض أن تكفن بغير مالها . وهامى تسأل عواد بإصرار : « فاضل اد .. إيه .. على ما يكمل الجنيه .. أنا بدى أعمل الجنيه عشان أموت وأنا مرتاحة . إنى سانية تكاليف الكفن » .. ورغم هذا العمر الطويل ما زالت تكلمة الجنيه تحتاج إلى عرق جديد .

وهكذا تعيش خالتى الست العذراء فى دارهم الواسعة كالجرن وحدها . أسررتها تنتهى عندها وتتقرض بوقاتها ، رغم أنها - كما يروى عواد عن أبيه - بنت أصل « دارهم دى كان فيها بدل الجاموسة اتنين .. ويدل البقرة اتنين .. حتى الجمل سمعت إن المرحوم أبوها كان عنده جمل .. حكمة ربنا .. راح فين ده كله .. الرجالة .. والبهايم والدنيا .. والآخر تصفصف على ست أبوها .. والطوفة تيجى لها .. لا ترضى بيه .. ولا بغيرى .. » . وعندما تخيم العمدة وترفع ست أبوها رأسها إلى السماء ، وترى من صحن الدار المكشوف شقا أبيض فى السماء ، تحصر « المقرطة »

عن رأسها وتبرى مقدمة شعراتها البيضاء ، وتفتتح صدرها رافعة كفيها مفتوحتين فى مواجهة وجهها وهى تقول فى تبتل عميق : هل .. هلاك .. أجعله شهر مبارك .. آمين .. آمين .. آمين .. وهذه الكلمات ينهى روميش قصة : خالتى الست العذراء ينهيهام وهى تدعو بالبركة للحياة . ويتركه وحده . تتأمل الموقف ، وتتخيل - لأبد - قصة امرأة كانت تعيش على أرضها منذ آلاف السنين . كانت تجلس فى صحن دارها المكشوف .. وينفس الإيمان العميق ، والخشوع الصادق ، تستقبل قرص الشمس بنفس الأصوات التى لم يبدلها الزمن : آمون ... آمون .. آمون ..



ولأن المثل الشعبى والموال يكونان جزءا هاما من ثقافة القرية ، وبالتالي يشاركان فى تشكيل عقليتها وهكايه تاريخها ، فكثيرا ما كان روميش يستضيفها فى قصصه . والمثل الشعبى غالبا ما يكون ذا حدين .. هذا إذا لم نجد له رفيقا يناقضه . وهامى زوجة عم منصور : « فرح سلامة » تتأشده أن يستجيب لطلب ابنها فى الزواج مهما كانت الأعباء المالية خشية هروبه : « دياوب سلامة ياما الجمل كسر بطيخ » فيجيبها : « دياوم سلامة ياما البطيخ كسر جمال » . والموال الحزين بموسيقى بحر البسيط العربى الأصيل هو التعبير الصادق عما يجيش فى صدر الفلاح .. حتى فى ساعة فرحه . وتشاركه الأغنية الخفيفة التى لا تكاد تخلو هى الأخرى من المسارة أو السخرية . وهامى « المغنوناتى » فى قصة : « كل شىء حقيقة » يغنى فى جلسة أنس :

أنا زارع شطلين بامية
عند الساقية البحرية
كان عندي حماره عرجه
نفدت م العسكرية

بل إننا نشعر بأن هذه القصة ليست
إلا صياغة جديدة بارعة للموال الذي
توافرت له كل عناصر القصة ، والذي
غناه حسان الصعدي في أحد أقراح
القرية وهو ينظر إلى نجية :

ملا .. ملي قربته
ميه تصافي نيل
ملي وسابها باليل
في الشرع تلزم مين
تلمر جد جد

يسوى من الرجال .. ألفين

في بداية الموال يملأه الملاء ،
أو « السقاء » قربته . وفي بداية القصة
يضع صالح بذرة ابنته في ظهر يوم
صائف مرق . كان صالح قد قضى ليلته
ساعرا يوزع ما تدفعه الساقية من ماء
على القطن وفي ذهنه عقوبة من يغفل
أو ينام فيغرق القطن : « علقه من جابر
أفندي أو اتهام بسرقة المحراث
الخشب ، في الظهيرة التي أعقبت هذه
الليلة التي بنفسه على المصطبة
مكدودا . ونحن دخلت نجية وجدت
جليابه منكورا تحت جسده . ويطن
قدمه لا تحرف إن كانت مفسولة
أو مغطاة بطين كما سبق أن رأينا .
تاملت جسده غير شاعرة بشقائه
أو سامعه لشخيريه . ففي أذنيه طنين
آخر . هزته هزات قاسية عنيفة طالبة
منه أن يغطي نفسه ، أو سائلة إياه عما
إذا كان يريد أن يشرب .. قصارى
ما كان يفعل هو أن يعطي ظهره
للجدار . ولم تترك نجية فريستها حتى
التقت معها وجها لوجه على الحصيرة
المثقوبة .

في وسط الموال يترك الملاء قربته بعد
ملئها فيتسائل الناس في حيرة عن
مصيرها . ويستجيبون بأحكام
الشرعية عليها تسعهم بحل لهذه
المأساة . إلى أين ذهب صالح ؟ .. ذلك
ما لم تلصحه عنه القصة صراحة ، وإن
استعطنا الاستدلال عند الاستعانة
بالقراش . كل ما نعرفه عن قصة هرويه
خبر صغير جاء في ثانيا الجزء الآخر من
القصة : « منذ ثلاث سنوات سحب
بهائم جابر أفندي مع باقي الشغالة ،
وعادت البهائم والشغالة ولم يعد
صالح » . وكل ما يكشف عنه هذا الخبر
أن السرقة لم تكن بغية ، كما لم تكن
بغية حسان . إن موقف أحدهما يفسر
موقف الآخر . بل يكاد كل منهما يتحدث
بنفسه الآخر وإن لم يلتقيا . تماما كعم
الشحات ومعهفه وهذا ما يجعلنا نميل
إلى الاستعانة بمواقف أيهما لإيضاح
ما أيهم أو غرض من مواقف الآخر .
وقد أورد الكاتب بعض المشابهات بينهما
ريما للإيحاء بجواز الاستعانة . فقد ترك
حسان أيضا زوجه وابنته ، والتجأ إلى
الجيال منضمًا إلى أبناء الليل بتلك
المقارة الفريدة التي تقع في منطقة تُذكر
كل من محافظتي أسيوط وسوهاج
تبعيتها إليها . ثم اضطر حسان إلى ترك
الجيال وساج في بلاد الله .. ربما هرويا
من وجه المازدين ، أو ضيقًا بالامكان
المقتضبة التي يسيطر عليها الظلم .
وهذا المصير - لا بد - سيلاحق صالح :

التعرد على الظلم والانضمام إلى أبناء
الليل ، كما أنه - لا بد - سيغرقه الحنين
والشوق إلى ابنته كما يغرق حسان الذي
لا تقارن صورة ابنته بخياله كما رأها
آخر مرة : « صغيرة ، لم تعد سنتين ..
مرت أعوام عديدة ولم تكبر صورة
الصغيرة عن آخر مرة رأها ، بطنها

عريان حتى الصدر .. منتفخ قليلا ..
أرجلها رفيعة وجهها متمسح .. على
عينها ذباب كثير .. الصورة ثابتة داخل
دماغ حسان .. ستظل الصورة كما هي
باقية .. وقدامه تحملانه إلى كل مكان ،
إلا حيث توجد صغيرته .. »

بعد ذلك التساؤل الذي طرحه
للشاعر الشعبي في البيت الثاني ، تأتي
الخاتمة في البيت الثالث لتقول إن من
يمتلك القرية لا بد أن يكون رجلا شهما
« يسوى من الرجال ألفين » . لقد وضع
الموال الحل ، لكننا لا نعرف إن كانت
القرية قد وجدت رجلها أم ما زالت في
انتظاره .. وإلى متى يستمر
الانتظار ؟ .. أما في القصة فقد وجدت
نجية رجلها في شخص حسان ، لكنه
تركها أيضا في « ليلة الدخلة » .

وعند روميث تنقد الشهوة العارمة
الغنيبة في الزرائب وفريق المصالح ،
لا في الفرب الخافتة الإضاءة الموشاة
بالمستائر الحمراء : الجنس في هذه
القصة تصوير لاستماتة الحياة وهي
تستخلص الحياة في شيق عام ضمن
لها الاستمرار . ولقد أبدع المؤلف في
التعبير عن توق انثى قصته للحب . في
البداية نشاهدها جالسة على « قزحها »
أمام المربع الذي كونه التقاء نهاية بطن
الجاموسة ، البجلة « مع فخذها اليسرى
حيث يتدلى الضرع من وسطه . تسمح
بطن الطاجن بيده اليمنى وتلتفه ثم
تضع بين ركبتيها وصدراها وتضغط
بركبتها قليلا لتحكم تمكنها من
وضعه ، فيضبط الطاجن بجداره
المواجه لصدراها حلمتي نهديتها
« أحسست الدفء الخفيف في جدار
الطاجن .. سرت رعشة لم تحصا في
بدنها كله .. تركزت ملمة في حشوي بطنها
السفلى .. ارتجافة واضحة في الجزء

الداخلي من رحمها .. وبلا تحديد تعرضت نجية لتيه مشاعر وارتعاشات وأحاساسات وضيق لم تدر سببها ، ورغم توجها إلى الأخصاب نراها تستغفر الله لجرأه الأحاساس بالعشش : « اكتفت أن نغخت وأتبعت نفخها باستغفار الله العظيم .. حزننت حزن امرأة أتت المحظور .. » ويتابع المؤلف تصوير هذا الجو المفعم بالجنس من خلال عملية الحلب العادي للجاموسة ، وذلك بتأكيد على أجزاء الجاموسة الحساسة ، وذكر بعض الانفاظ الموحية ، والحركات المومة المصاحبة لعملية الحلب تفصيلا : « بأصابع يديها الاثنتين شدد يراز الجاموسة الأربعة كل على حدة ، يرفق ، في حركة حلب وهمية .. إلى أن حنت الجاموسة .. انتصبت البراز في كف نجية أسفنجية ، دافئة ، منتفخة باللين .. عدلت نجية من وضع أصابعها ، وبين السبابية والابهام ، ومن عند التقاء الضرع بالزن .. حكته ونزلت ضغطا ، فانبثق سوسوب اللبن حارا متدفعا إلى قاع الحالبين محدثا طشيشا .. »

ويُدخل المؤلف المتكهن من فنه حسان على نجية في هذه الفترة ، بعد أن أحدث « ثورة » أو « هوجة » في الزريبة بين البهائم التي قطعت حبالها ، ليكون هذا اللقاء بحكم العمل المشترك بداية المسوار الذي أنتهى بعقد القرن ، وخروج حسان مع صديقه لطفي « المغنوتاي » للاحتفال بهذا اليوم ، وتوصية نجية لحسان بسرعة العودة خوفا من الوحدة . وفي وحدتها قامت نجية تستعد لهذا اليوم ، فاخترت « حلة المكرونة فوقها ذكر البط » لتصفينها عند عودة حسان . وانتصف الجاز في اللعبة الزجاجية ولم يعد .

وخرج حسان من حجرة لطفي بعد تدخين الحشيش .. « نس في يده قمعة أقيون نؤم الليلة .. على باب الدار حضن حسان صديقه لطفي وقبله » رأتخذ طريقه مصعما دون أن يعرف أو يدري لم .. بعيدا .. بعيدا عن عزية جابر أقندى .. « هل ترانا نصنق المؤلف بعد هذا كله حين قال : « حسان لم ي اخترع الموال ، ولذلك فالمول لا يفسر حسان ولا يفسر الزواج ولا يفسر الموال أي حدث تاريخي » !!

إن المؤلف لا يقصد بهذا الظفي غير الاثبات .. غير التوكيد على دلالات الموال مجهول الصاحب ، وتعبيره عن حال القرية جيلا وراء جيلا . ويذكرنا رحيل حسان المفلجيء برحيل صالح . وكما فسر لنا مصير حسان المصير الذي ينتظر صالحا ، فإن رحيل صالح فرارا من القهر يفسر لنا رحيل حسان . فهذا الرحيل رفض العودة من جديد إلى الدوران في ساقية شيخ العزبة .. أي عزبة كانت . فذئاب كل العذب والقرى والنجوم تقفقرس النعاج . أو كما قال ابن الليل في قصة : « الليل .. الرحم » : « إن عشت نجمة تاكلك

الديابة » . وابن الليل هذا لم يقتل في معركة بينه وبين السلطة التي كان يبعثها ويتمنى تقويض دعائنها ، وإنما قتل في معركة دارت بينه وبين جاره البرجوازي الصغير الذي طمع في الأرض التي قام بزراعتها بعد توبته . قتلتها أطماع البرجوازية متحالفة بذلك مع السلطة الياطشة . لا توجد صكوك موقعة بين الطرفين ، بيد أن البرجوازية ما زالت مستمرة في حماية مصالح السلطة بشهر سلاح الحلال والحرام في وجه التمردين . لقد كان حسان معرضا لأن يضرب علقة سلخنة ، أو يتهم

بسرقة المحراث الخشب . كما كان يحدث لصالح وأقرانه . ومعرضا لأن تهجم عليه الذئاب ناهشة لحمه ، كما حدث لأبى ذراع . في « الليل .. الرحم » - الذي تذكر شعاره وهو بين الحياة والموت ، وتدم على عودته لفلانة الأرض : « مغلش .. جزة اللي يعيش نجمة بين الديابة » . والمقارنة بين ابن الليل « التائب » وابن الليل « الفار » تجعلنا لا نعد موقف هذا الأخير قرارا ، وإنما استمرار في البحث عن طريق . لكن هذا الرحيل يصيبنا - في نفس الوقت - بجراح تخفية حين نتأمل مأساة نجية .

لقد استطاع الشاعر الشعبي المجهول أن يحيل « القرية » إلى بطن منتفخ لامرأة حبلى حينما تتعامل عن حكم الشرع . واستطاع محمد روميش وهو يحاول تفسير الموال أن ينتقل من المستوى الواقعي إلى المستوى الإشاري فاستحالت المرأة إلى رمز للأرض كلها سواء في القصة أو الموال . هذه الأرض التي تتوق توقا للعطاء ، لكنها ما زالت تبحث عن الرجل الرجال .. الرجال الذين يضعون في باطنها بذرة الحياة .

ولا يصادفنا هذا التلاقى بين المرأة الأرض في هذا العمل وحده . ففي : « الليل .. الرحم » يحرق عم اليهودي الأرض البكر التي تركها آباءه بلا زراعة لرعي الجاموس الأعرج والبقر الناشف . ونحن يشق سلاح المحراث سطح الأرض ، وه قبل أن تتدمل شغرتنا الخط المشقوق ، يسقط وسطه سوسوب منتظم من حبات الدرة فيلثم عليها - كالرحم - يتوهأ ليلاد جديد . وإذا كانت الأرض هنا هي « الرحم » ، فإن المرأة في « كل شيء حقيقة » هي « الأرض » ، والقرية في الموال هي بطن

المرأة ويطن الأرض . هى المرأة الأرض . وصاحب الحق الشرعى فى « الوليد » يتركها فرارا بجلده من وجه الطغاة . وهذا الموقف ، وإن اعتبر تمردا على الظلم ، فهو يحمل فى داخله أسباب إدانته . والأسباب جميعها تتركز فى « الهروب » لا « الثورة » .

ولا يبعد هذا التفسير عن طبيعة عقلية روميش . فكثيرا ما استفاد من المفاهيم السياسية وهو يرسم شخصياته أو يصور مواقفه . وقد لاحظنا ذلك بالنسبة لعدم تعلق مترديه بالأرض هذا التعلق الواله الذى يميز فلاحيه . كذلك فإن العدم فى قريته قوم غريبا عنها كالمتعلمين . نشأوا فيها كالكنايات الشيطانية ، ثم تمكنوا من امتلاك معظم أراضيها بالطرق غير المشروعة كاسرة السوالم فى : « الليل .. الرحم » التى كانت تسيطر على زمام القرية كله حتى أصبح أهلها خدما فى دورها ، أو أنفارا فى حقولها . وقد استباحت هذه الأسرة حرمت القرية ، واعتبرت نساءها وبناتها متاعا متاحا لها . وكما تجد السلطة العليا من تستعملهم من الشعب نفسه للفتك بنفسه . فقد وجدت هذه الأسرة من تستعملهم فى « سحب » النساء ، وسرقة المواشى ، وقتل المناولين . وإذا لم يكن عدة قريته غريبا عنها ، فهو ممن قضوا فترة من حياتهم فى خدمة الغريباء . كمعدة : « الليلة الجاية » الذى عاينه المتقدمون بأيام خدمته « للخواجات » خوليا ومقاول أنفارا وناظرا قبل أن يصبح صاحب أرض .. فعدة .



ذات يوم رأيته مهموما . قبل أن أنبس قاذنى إلى قهوة « كليوباترا » التى

كانت تطل على ميدان الأزهار . قال إنه أعد مجموعة قصصية للنشر ، لكن الدكتور سهر القلماوى - رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب آنذاك - لم تتحمس لها . اضطر إلى رفع شكوى للدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة وقتها . أثناء انتظاره بحجرة مدير مكتبه لمعرفة مصير شكواه ، خرجت الدكتورة من حجرة الوزير ...

« مصادفة عجيبة » !! ..

« اليس كذلك ؟ » ! ..

عندما وقف لتحياتها بادرته قائلة :
« لا .. لا .. أنا زعلانة منك ياروميش »

تلعثم روميش ، وأراد أن يدافع عن موقفه فهرب منه الكلام .. قالت :
« شكواك للوزير كلها أخطاء لغوية » !!

كان يحكى بأسى بالغ فى صدق وتأن كعادته . انطلقت قهقهاتى الزاغة ترج أرجاء القهوه الهادئة ، للكتكة .. والتسرية . كانت هذه الضمكات الصاخبة سمة من سمات الشيباب . ربما نرى الآن أنها مظهر غير حضارى . لكن الحضارة ليست هى السبب فى إطفاء جذوتها . تجاوب معها روميش فى سرعة فائقة هذه المرة .

هدأت العاصفة ، وتناولنا موقف الدكتورة بموضوعية تامة ، وأنتهينا إلى أنها - بعيدا عن المساسيات الشخصية الطارئة - استاذة قديرة لها مكانتها ، ودورها فى محاولة إنقاذ هيئة الكتاب من الضلال وربما قد أسى العرض عليها من قبل بعض المكتبيين الذين لا يعرفون الألف من كوز الذرة . وأتنا تعودنا على الشكوى منذ نجاح شكوى « الفلاح الفصيح » .. رغم أنه كان يعيش فى عصر غير العصر . ولما كنا من

المشتغلين بالقانون فقد أنتهينا - من خلال تجاربنا المشتركة - إلى أن الشكوى الإدارية طريق غير مجد ، لأنها تحال عادة إلى المختص الذى يحاول تجربة ساحته بالأصرار على موقفه ، مع إيجاد المبرر له . وإن يعدم المختص المبررات خاصة فى مجال الفن .. وإن علينا أن ندخل إلى الدكتورة من مدخلها الطبيعى ، وهو الدراسة النقدية لا الشكوى الإدارية . وعند عرض هذه النتيجة على مجموعة من الأصدقاء ، أجرى عليها فاروق منيب وزمير الشباب بعض التعديلات ، وأسند إلى مهمة القيام بدراسة لا تقدم إلى للدكتورة ، وإنما تنشر بإحدى المجلات الثقافية .

تهيات لهذه الدراسة بقراءة كل أعمال روميش ، وانتهيت إلى أنه يجد نفسه فى القرية لا فى المدينة ، وإن عليه - عند أعداد مجموعته للنشر - أن يقتصر على القصص القروية . ونشرت الدراسة . بمجلة : « نادى القصة » (أكتوبر ١٩٧١) وأخذ روميش بهذا الرأى عند نشر مجموعته الأولى بالجهود الذاتية . فقد حربنا مجموعة من الايصالات قيمة كل منها عشرة قروش ، ووزعناها على المعارف والأصدقاء . وصدرت المجموعة عن سلسلة : « أدب الجماهير » التى يشرف عليها لؤاد حجازى بالنصورية بقدمة للدكتور عبد المنعم تليمة . وهى نفس المجموعة التى تنبته إلى أهميتها « روايات الهلال » فأعادت نشرها فى ديسمبر ١٩٨٦ (العدد ٤٥٦) بعد أن أضاف إليها روميش قصتى : « طرح المجد » و « عين الحياة » .. نظيرة . وكانت الأولى قد نشرت بمجلة : « القصة » والثانية بجريدة : « المساء » ، وبهذه المناسبة أعدت نشر الدراسة بمجلة : « عالم

الكتاب » (العدد ١٨ - إبريل ١٩٨٨)
بعد حذف بعض فقراتها . ثم نشرت
بصوريتها الأخيرة بكتاب : « الإنسان
بين القرية والمطاردة » (١٩٩٢) ولم
يهتم بالنظر في هذه المجموعة سوى
الناقد الجاد المقل محمود عبد الوهاب .

وقد أعد - رحمه الله - مجموعته
الثانية للنشر قبل وفاته بضعة أشهر ،
وحدثني أنه سلمها لجمال الفيضاني
لتنشر في سلسلة : « كتاب اليوم »
وما زالت أمانة في عقه . وقد اختار لها
عنوان : « الشمس في برج الحماق » .
ويبدو أنه قد كتب على أن أتحدث عن
مجموعته الثانية أيضا قبل نشرها .
فمازالت أحتفظ بقصاصات الصحف
الذي زودني بها عام ١٩٧٦ . وقد
نشرت قصة : « الشمس في برج
الحماق » بجريدة « السماء » (العدد
٥٠٤٢ الصادر في ٢٥ سبتمبر ١٩٧٠)
لهي لم تنشر عام ١٩٦٨ كما ذهب
البعض بعد وفاته . وأذكر أنني عندما
نبهته إلى نشرها في الصفحة الأخيرة ،
اختطف الجريدة من يدي ، ولم يطل
النظر إلى القصة ، وإنما قلب الجريدة
ليتلهم مانشات الصفحة الأولى . كنا في
شهر « أيلول الأسود » . وكان القصف
الأردني لمدينة إربد لا يزال مستمرا .
والقتال مازال دائرا في شوارع عمان
لليوم التاسع .. كما وقعت اشتباكات
جديدة في منطقة الكرك . والرؤساء
العرب يجتمعون وينفخسون ويرون
ضرورة عودة الوفد الرسمي بتأكيد
حاسم عن احترام وقف إطلاق النار .
والأسطول السوفيتي يراقب الأسطول
الساساس الأمريكي . وكانت القصة
تستحضر تاريخنا كله وتمجنه في اللحظة
الأنسية : لحظة الصراع عند نهر
الأردن .. الصراع بين الأخوة

والأعداء ، وليس بين الأخوة الأعداء :
« قائد الجماعة خطواته ثابتة متقدمة
حذرة .. يمرق أمامه بين شجيرات
الصبار كالغهد .. إذا صعد صخرة
لا يذحف عليها مهما علت .. يضع قدمه
اليمنى على قمتها .. ينسل جسده كله
صاعدا .. لا تعرف ما إذا كانت
الصخرة تنح له أو أنه يصعد إليها ..
فور عبوره المخاضة .. مخاضة النهر ..
نهر الأردن المبارك ... » كان ذلك حلما
يجابه به « الأب » الهزيمية وه الأبن »
على خطوط النار .. الهزيمية التي لم
تشاهد مطلقا الديار عبر تاريخها
الطويل : « ضوء الشمس يدفع أمامه
ظلال بيوت منف وقصور طيبة واكواخ
راقدة .. زراع سنابل القمح والشعير
يتاملون زهرات الحلبة والفول والعنبد
يسوسون محراثا يشده ثوران
أسودان .. يغنون لفصل الفيضان ..
يتحدثون عن بناء مستقر الإله « مينا »
أمواه عذبة تترقق بين خضى النيل ..
أمواه صافية كمين الديك تتسلل إلى ترع
وقنوات تغطي الدلتا .. ولد صغير فرد
طوله وأنبطع على صدره ، تالاس شفتاه
ماء قناة صغيرة ، يرتشف ويرتوى .. في
القناة تسير المياه على مهل .. كخطول
الثيران المزهقة ، لم العجلة . فلتمرسته
آلاف سنة . هل يكفى ؟ .. »

إنه يحمل تاريخ بلاده كله بين
جنبه ، وفلاحه الذي ما زال يستعمل
أدوات الصرث والرعى والصماد التي
كان يستعملها أجداده ، هوذات الفلاح
الذي كان يقطن هذه الأرض منذ آلاف
السنين ، وهو يربط بينهما دائما
بعبارات تبدو كالعابرة ، لكننا نفق
عندها طويلا لتأمل الامتداد الزماني
الذي لم يغير من الواقع شيئا ، ودرجات
القرباة التي لا تعترف بالزمن . إن

قصصه كلها بكل ما تحمل من غير
وفاقة وروسوخ واضطراب وحب للحياة
وهذه فيها ، تحكي قصة مصر على مدى
عصور التاريخ . العمم البيضاء في
الجيزة ملفوفة على « شكل هرم
مصطبي » (لزوم القباب) وليدة
الصعيد الذي يطلق المواويل الحمراء
تتربع على رأسه مثل « تاج مينا قبل
اتحاد الوجهين » . وعندما يصل الموالم
إلى « قصة أختنا التي غلبها الهوى
وما فعله أخونا الحزين » بلدة بنى
مزار .. تبقى بجوار .. المنيا « تغلب
أولاد العم نوبة حزن من عمق آلاف
السنين .. ويجيبون ما لا الاكواب من
شأى أسود .. مرة واحدة ..
كالعقوبة » . وهو يذوب في « شارع
السد بمعالمه الثابتة كالهرم والجدران
الحجرية التي تقابلنا كلما حفرنا في
أرض قريتنا » (قصة لا تنتهى) . أما
في قصة : « سندس والآخرين » فإنه
لا يكتفى بالتاريخ القديم ، بل يستحضر
تاريخ مصر الفرعونية والمسيحية
والعثمانية ببعض العبارات القصيرة .
فالحبيبية قررت ألا تقوم بدور :
« مضحية مسيحية » رغم أن ضميرها
لم يبرح « يوم الديمومة ومحكمة
أوزيريس » . والحبيب « رأى الطربوش
أكثر ثباتا من سور مصر القديمة الذي
استخدمه محمد على ليوسل به ماء
النيل إلى حريمه في القلعة » . وحينما أراد
أن يقفز خمسين عاماً بقصته :
« النشيد من الأفق الغربى » لم يعيا
بهذا الزمن . إنه في نظره لا يمر ، ومن
العبت حساب به بالأرقام ما دامت
الأيام لا تتغير ، والذلل هو ذات الذلل ،
ونحن كما كنا منذ آلاف السنين أشد
ثباتا ووضوح رؤية وتمسكا بالإضافة
لحياة قبل الرحيل رغم عوادي الزمن .

ولعشه للتاريخ نراه يتعمد مسابقة اساليب المؤرخين في البحث والتحقيق وفق قواعد التحري التاريخي لنلايهم بانه يكتب تاريخا .. في كل شيء حقيقة ينقل إلينا نيا اتفاق نجية وحسان على الزواج اثناء عودتهما من تبييض الأز ووطن القمع : « نحن لا نملك مضبطة الحديث بين حسان ونجية ، الثابت لدينا أن الصاجرة والثابت لدينا كذلك ... » . وعند بيانه لأسباب على المسافة بين نجية وحسان يعتمد على حادثة وقعت في اليوم السابق للاتفاق تخلص في أن نجية أرادت أن تظهر ودها لحسان اثناء قيامه بتوصيلها لمنزلها فدعته إلى شرب الشاي ، وبالداد ، وبعد أن تناول « أربع بيضات مسلوقة برغيفين » همها ، لكنها قاومت - رغم عطشها - لما في ذهنها من أفكار مبهمه عن الحرام . بيد أن اعتقاده على هذه الواقعة لم يمنعه من تحليلها لمعرفة طاقها الذاتية : « حادثة الامس نقلت نجية إلى جوار حسان .. رغم أن الصادة لم تحقق غايتها ، ولم تحقق إلا ذاتها ، ولم تخط خطوة واحدة أبعد من كونها قد حدثت .. » . ومعطف عم الشحات الخفير « أرتداء لأول مرة ذات يوم من ربع قرن مضى .. كان مهده واحد من جنود الطفاء وأشتراه الرجل قبل أن تدخل خدمة الحكومة من سوق السبلاوين .. بأربعة برايز استرد منها أجرة الأتوبيس ولم يخلفه منذ ذلك التاريخ .. وهو تاريخ حقا لا مجازا ، لأن عم الشحات يؤرخ بهذه المناسبة ،

فابنه أحمد أنجبه قبل أن يشتري المعطف بستتين ، بل إن الانجليز حاربوا الألمان سنتي شراء هذا المعطف ... » . ويتنزه روميث فرصة الحديث عن المعطف ليتحدث عن أبعاد

شخصية عم الشحات من خلاله : « ومعطف عم الشحات وإن انتسب تاريخيا إلى أصل أجنبى ، إلا أنه الآن واحد من مواطني القرية .. مواطن مستقل ، حتى أن عم الشحات لوخلفه لهب المعطف في الصباح الباكر مفادرا دارة إلى مسجد القرية يدخل دورة المياه يقضى حاجته ويتوضأ ويصل ركعتين ، ويلقى على رجال العزة في طريقه إلى المسجد ، ومنه إلى دارة تمية الإسلام ، ويرد التحية حسب الأصول ، فلو التاما واحد من الشغالة ... » .

ويتغمس روميث في دوامة الأحداث الرهيبة التي مرت ببلاده في عصرها الحديث منذ هجوم جنود الاحتلال على القرى حتى ما بعد هزيمة ١٩٦٧ . ولا ينسى وباء « الكوليرا » الذي اجتاح البلاد عام ١٩٤٧ بقصة : « الليل .. الرجم » ولم يخطف سوى أرواح الفقراء . فالأغنياء المحصنون بالشعب والصحة أقاموا لأنفسهم معسكرات وقائية حول سراياتهم ومنازلهم ، بل وكروا في إقامة سور بين بيوتهم وبيوت الفلاحين : « أمالي البلد عليهم وحدهم ينصب غضب الله . العائلة الغربية الوافدة على البلد بيوتها منعزلة . الشغالة الذين يخدمونهم في الغيط والبيت حجزهم داخل المعسكر ومنعهم من النزول إلى ذويهم . المسجد المشترك قاطعوه . وى : « التشديد من الأفق الغربى » يهاجم الانجليز القرية مع العساكر الهجاة لاصطياد الرجال ، والاستيلاء على الجمال والحمر والخيل « وحتى الفراخ والدره .. والشعير » . ولقد سحبوا إبراهيم . ولما لم يجدوا في الدار غير العجوز وابنتها « ست أبوها » خطيبة إبراهيم ، طلب رئيس الفرقة الذي يتكلم بلكنة الخواجات تجار القطن

أن تتبرع العجوز لمظلمة الصليب الأحمر « ولم تفهم لم ست أبوها .. سوى أنهم حملوا مع إبراهيم .. عريس بنتها .. أجرة ست أبوها جمعه بحالها .. وأربع فريخات ببيضة .. ويطه سوده » . ويفترق الانجليز القرى للامى والجوم يجثم على صدور الغيطان ، والانفار يفتنون اثناء العمل في غيط الوسية الأغنية الحزينة المعجونة بدماء وجثث ضحاياها ، أمام الضوى زيدان نفسه رغم بطشه :

بلدى يابدى

السلطة خدت ولدى

بلدى يابدى

أنا بدى أروح بلدى

وليس الغريب إلا يشور هؤلاء الفلاحون ، فهم لم يكونوا من مجرد فهم معنى الثورة أو التمرد . لكن الغريب إلا يشعروا بأن في الأمر شيئا غريبا .. أن يشعروا بأن ما يحدث هو قدمهم الذى ربطهم بالوسايا والتكاي والابدييات . إن أميتهم لا تعدو طلب العيش في ظروف أقل قسوة لا تصل إلى حد الحرام « كله شغل .. في غيطان الوسية .. في جبل الإنجليز .. في أرض العمدة الصرامي ابن ستين .. كله شغل .. كله شغل .. وبني آدم .. علا .. أو نزل .. نصيبه كله لقمة عيش .. همة تستر جسده .. والآخر حنتين قطن على فمه وأضهره .. لكن الناس الانجليز .. المية بالقطرة .. عيش وأفه يكفى لكن الشرب .. والنوم . حرام » والأغرب من ذلك أن يجد الطغاة والبياسة في كل عصر من يستعملونهم للفتك بمواطنيهم وأخوانهم .. من يلقون بالأطفال الذين يعترضون طريق الأمراء في الترع ليومتوا غرقا .. من يسير وراء الانفار بالسياسات إلى أن ينهكهم

العمل فيقذفون بهم وراء التلال ليموتوا
فزعاً : « حرام عليك باريس صميذة ..
تسبيل الوش .. قلنا .. نستغنى .. لكن
يارجل المية المحبوسة طول الليل في
البطن .. مفيش ديققين تفكها .. على
الحرام الضولى زيدان نفسه .. الله
يعافيه بالمعافية .. ما كان يقدر يحوشنى
ما فكش اليه .. »

وإذا تدرجنا في الغرابة فنستلحظ أن
اشدها نكراً .. الا يشعر هؤلاء
المستعملون من جانب السلطة بأية
غرابة ، وكأنهم قد تحولوا إلى ملينة
أخرى ليست هي بالضبط طينة نوريهم .
لقد أصبحوا يفاخرون بوضعهم . يقول
الرئيس صميذة : « احنايا واد
يابحراوى أكثر من ألف ريس .. جول
الفين .. كل واحد تحت أيده جول
خمسعين فسواعى .. وسواعى فيهم
هنود .. والهناد دول فيهم سيك
ومسلمانى ... » . وبحكم السلطة التى
خلعت عليهم أصبح الاقتراپ منهم حدثا
خطيرا يتباهى به المقربون ، بل وأصبح
ضرب من يتقرب على عقاه أو شتمه
أو التعال عليه نوع من المداينة التى
يتقبلها بفرح شديد . هانن نسمع
عواد الذى استطاع محادثة الرئيس
صميذة يقول لإبراهيم : « دابنى آدم
زى زيك تمام .. يطلع على الدخان
ويلف السجاير .. ومرة عزم عليه
بواحدة .. وياما كلمته .. ويقول
ياعود .. يابحراوى ياخرع .. »



كانوا يسموننا « الأدباء الشبان » ..
كنا جمهرة كبيرة حجبت عن أجهزة
الاعلام .. وكان منا من تخطى الحلقة
الرابعة من عمره .. روميش ولد عام
١٩٢٦ .. نظرنا إلى من سبقونا .. كانوا
ملء السمع والبصر قبل تخطى هذه

الحلقة : طه حسين والعقاد وسلامة
موسى والمازنى وغيرهم . لم يكونوا
يقصدون أن يوحا جديدة تسرى في
أدبنا .. كان الاصطلاح عندهم يعنى :
« الأدباء المغمورين » .. اعتصرنا
المرارة ، وداوينا الجراح بالنكتة وروميش
هو صاحب عبارة : « الأدب « الشباب »
زهى « الشباب » . وأطلق عليه زهير
لقبه الأب روميش « لا نذكر من الذى أطلق
عليه أيضا : « الأب الروحي » بعد أن
أثار ضجة حول عبث الصلحة الأدبية
لجريدة « الأهرام » بقضية « الأدباء
الشبان » (نادى القصة - يناير
١٩٧٠) .

نشرت جريدة « الأهرام » مسرحية
بعنوان : « لزوم ما لايلزم » (٢٣ يناير
١٩٧٠) وذكرت أنها مسرحية من ثلاثة
مشاهد ، أولها حوار يدور بكلمة
واحدة ، وثانيها بكلمتين ، وثالثها
بثلاث . ووصفتها بأنها « تجربة فنية »
صاحبها كاتب شاب لا يريد أن يضع
اسمه عليها . وفى عدد الجمعة التالى :
(٣٠ يناير ١٩٧٠) نشرت رسالتين :
الأولى موجهة إلى توفيق الحكيم بتوقيع :
(ق . م .) وهما الحرمان الأخيران من
اسم حكيمنا نفسه ، مدعيا أنها رسالة
شاب فى السادسة والعشرين من عمره
هو كاتب المسرحية ، والثانية رد على
الرسالة الأولى بتوقيع « توفيق
الحكيم » .

لم يقل روميش هذه اللعبة ، ورأى
أنها « لعبة لا افكتات عليها أن توصف
بالصبيانية » . وأن رد الحكيم على
الرسالة المصطنعة يحمل - مع كل
ما يحمله من طرامة - « احط واقتل
موقف يتخذه جيل سابق لمن يتلوه من
أجيال لاحقة » . فهذه الأجيال - فى نظر
الحكيم - جاهلة ، لا عن كسل

أو استهتار ، وإنما لأن عقيدتها
ومبدأها هو الايمان بالجهل والدعوة
إليه . ويتساءل روميش : لماذا يكتب
الحكيم مسرحية ينسبها إلى شاب فى
السادسة والعشرين ؟ .. وانتهى إلى أن
الأزمة ذات شعبتين : أزمة صفحة أدبية
تلجأ إلى المغالطة . وأزمة كاتب متعسر
يسعين عاما ينتحل سن السادسة
والعشرين . فالكاتب يريد أن يسرق
الضوء « بشكل » جديد « وتعلقى انه
ليس بالشكل وحده يستمر الفنان وتبقى
أزمة الصفحة الأدبية .. إن هذه
الصفحة الأدبية منذ ظهرت لم تحمل
اسما واحدا جديدا .. وهنا يتبين أن
مسرحية « لزوم ما لايلزم » حلفت ، من
وجهة نظر صانعيها ، غرضين ، الأول
خاص بالكاتب والثانى خاص بالصحيحة
الأدبية .. التى ما من شك أنها الأكثر
أساسا بمعقها وجديها ، بإيصاد
صفحتها فى وجه كل قلم جديد (...)
وهى الأدرى أن الحياة الأدبية ليست
مقصورة على جيل واحد مهما تعلق هذا
الجيل .. فالموجة الواحدة لا تصنع
تيارا .. وقديما قالوا : اليد الواحدة
لا تصفق ولا تصنع فرحا .. هل هذا
واضح ؟ .. »



ويرحل الأب روميش .. كما رحل
صالح وحسان فى « كل شيء حقيقة » .
وكما رحل إبراهيم سالم فى « التشديد من
الأفق الغربى » .. لكنه كان قد ترك
بصمته على « الطين » .. وتبعه آخرون
من أبناء الفلاحين . تفقده الله برحمته ،
واسكنه فسيح جناته ..

آمون ..

آتون ..

آمين ■■

الدراسات والبحوث

- ١٠٢ توراجو ، مصر . ديريك والكوت ١٠٥ المصاير وظل
الشجرة العالي ، محمد صالح . ١٠٦ دم فليطرح ، محمد عيد
إبراهيم ١٠٨ الزمرة والجذر ، محمد سـ لـ مـ

هناك نخلة ممزقة

في ذلك الساحل الوحشي ،

سقفها خوزة صندنة

لمحارب ميت .

تخدر يا « أنطونيو » في السبات

تمدد عجزها الجنسي إلى جانبه

كقطة نائمة ،

تعرف أن قلبه هو الصحراء

الحقيقية .

في أعلى كتبان لهاثها ،

لِدقات قلبه

يتلاشى سراب المحاربين القدامى

عبر أشعة الحُب المتنافرة

تختفي مجاديف السفينة .

وعند باب معبدها المنقوش

تضع ذبابة رسالتها .

يمشط شعراً مبتلاً

بعيداً عن الأذن

بإتقان ، كنوم طفل .

يشاهد عاجزاً

العمود الساقط .

يستلقي كنخلة من نحاس

شجرة عند الثالثة بعد الظهر

قُرب بحر ساخن

والنهر في مصر ، توباجو .

مُستنقع ملحها يجف في الحرارة

حيث يفرق بدون درعها .

بادل إمبرا طورية . بقطرات من عرقها

ضجيج حلقات الصراع ،

تقلبات « مجلس الشيوخ » المتلاحقة

من أجل هذا السقف الصامت

فوق الرمال الصامتة -

توباجو ، مصر

شعر

ديريك والكوت

الحائز على جائزة نوبل للآداب

١٩٩٢

• شاعر من « ترينيداد » في البصر

الكاريبي

• يُصنّف شعره ضمن الأدب الكاريبي

Caribbean Literature

• القصيدة من ديوان « مملكة التلاحة

النجمية » ١٩٧٩ .

هذا الذئب الرمادى

الذى طرح فراهه ، مفضضاً -

لهذه الثعلبية السريعة

برائحها الزنخة الحلوة .

مرَّقه النوم ،

رأسه فى مصر ، أقدامه فى

روما ، فخذته خندق صحراوى

بجنديه الميت .

يُدخل إصبعاً خلال شعرها الخشن

المجعد مثل ذيل مهرة متدفق .

ظلال تتسلق قرميد القصر .

هو اتعب من أن يتحرك ؛

الآهة ستوقظ الأبواق

إيماءة مرة أخرى

حرب . توهجه ،

درع

يعكس نيرانا ،

حاجب نحاسى لا يستطيع

التقطيب -

عند المذبحة ،

يسبب العرق لقوى الشمس

إنه ليس اضطراباً

رغبة الخريف

غذُّرها ، الذى جعله

مغفراً بالغبار والزَّماد .

للكن هو ليس حباً بالمرة .

لكن رغبة عارمة بدون صخب ،

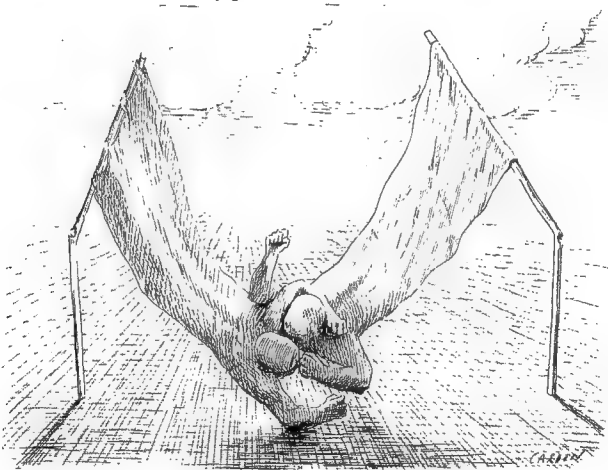
نمت عظيماً

لأن عمقها هادى ؛

يسمع نهر دمها البنى الشاب

يشعر أن كل السماء ترتعش

مع جفنها الأزرق



تنام مع لعبة الطفل الناعمة ،

ذلك المنام الذى يقص

سيقان الرماح ، يقطع .

حصاد الجيش المحتشد

بلا شيء لسكاكينه ،

التي تصنع القياصرة ،

باصقاً على الذباب

صاقعاً مقدمة رؤوسها

بختم النار ،

السكاري ، المهرجون .

كل المنام المتواضع

سلامه حلو كاللوت

وصمته يملك كل وزن البحر ودواره ،

الذى يهز الكرة الأرضية بعبير

الشعر المرتجف .

ممزق وطائش

« انطونيو » المتوج بأكليل النخيل

يصدأ فى مصر ،

مستعد أن يخسر العالم

ل اكتيوم والزمال ،

كل شيء آخر مزهوّ ،

لكن هذه الرقة

لامرأة ليست عشيقته

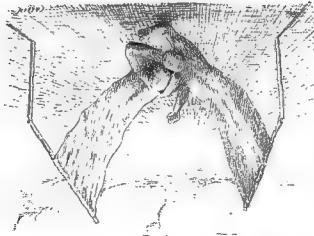
بل طفلته النائمة .

السماء بلا سحب .

وبعد الظهيرة لطيف .

ترجمة : نصره أحمد خليفة

مترجمة وباحثة من السودان



العصفير وظل الشجر العالى

شعر

محمد صالح

أجمل طوال الوقت

الغريب

الولد الذى كان يحب ويضحك

ويعاشر مُعلِّمة البيانو

البدينة العجوز

الذى ضحكنا من حكايته عن السيّانور

الولد المعجزة

زارنى فى المنام

وطالت أظافره

الكهل

كان الخلاء فيما بلى بيته مباشرة

ولم يكن ليجهد هكذا

كى يرى شجر التوت والقطعان

القطعان التى كان يتخيرون أحلاها

يزفونها فى المواسم

والتي ما كانوا يعرضونها

عارية هكذا

على واجهات القصابين

الفجر

لأبْد أنهم أُجبروا على الرحيل

الأوتاد

فُزعت فى غلظة

والنيران

بالواعليةا

القتلة

لأبْد أن رثتيه

تتطوّحان فى خلاء شاسع

الرجل الذى كسروا أضلاعه

الذين يعلمون أنه لم يعد بإمكانهم

أن ينالوا منه

السفر

كانت المدينة التى يحلم بها طوال الوقت

وهكذا لم يتوقف

وعبثاً حاولت أن أحكى له

ولو بعض سيرتها

لأبْد كانت المدينة التى يحلم بها



١- مَنْ بِمِفْتَاحِيْ جَهْرًا :

مرة ، بيداً المُنْتَبِي
يقرأ حَمَاهُ الصَّغِيرَةَ ،
ينحنى -
جرح لا يبطش أو يتصرّف إلا به
عظمة عظمة

وكما يجب -
إذ مَلَّ محبوبه
فأتَ صحبةً
هل يفوتُ أَمْرُهُ ؛
غرقَ ترابُ
دونَ طلعتِه ،
يا حيوانَ الصفةِ

دم فليطرح

شعر

محمد عيد إبراهيم



نجاح طاهر : تفصيل من لوحة

4 - أعقب بالغدر :

فاض الراعى إلى القصر ، في غير عادة ، يابساً بالتراب ،
عَفَّ على العنقب ، فإن الكلام يَجِيءُ ، الاميرة في
قَبْضِهِ ارتعبت كحصاة ، تدبّر في امره منطلقاً ،
قُرْبَاى ،

ما الذى أقدمك على بهذا الوقت ، قد نصحتك ،
فَحَذِّ ما يَقْوِيكَ وِسْرَ بِسَلامٍ ،

من زعمتم لا يتكلم قد رادنى فامتعت فخبش ثيابى
فراودنى وطرا ،

الزُم العوق غيظاً شديداً ،
ان يترصوا سبعة ايام ، فإذ انقضت ، أمرت
بحرقك على خديعتك ، في أَشَرِّ مفعول ،
فتباعد يوم أن تهلك بهلاكه ،
فهو يبرأ بالخبر .

5 - وحشة في الظل :

حملته أسرع من لمح البصر ،
من طبقات إلى أسفل منها ،
أى ريح قدفت بك أيها الحى إلى هنا ، ابتعد ، فإن
قاربى لا يحمل إلا الموتى ،

ولم اتخذت شكل الفأر آخر الامر أيها المتفقه على
المسرح ، أصبر عتك ، على أديم باهى ، إن تقتد
بضعفرتى جاز أن تُعَفِّقْنى في أعالي الطواف ،
بل إلّجى ،

بى كان حظك في الزمان ،
إلى التلف ،

حيث لا أعطى صيدى لأحد ،
وسيصحى عليك ■

القدرة معه ،

فهى غير معلومة على اللال

أيضاً كوشفت صورته

التي خُلِقَ فيها ...

تذهب الأغيار بما حيث هى

تصل الكلام به

فانقطع .

2 - اجتهد في الخسران :

بعدما انتهت من تناول طعامها ، أخذ بها

العطش حتى بلغت النبع ، جوار شجرة اللام ؛

فولفت في مائه وزوت ،

بينما تعودت عثرت بالمنديل الحيرى ملقى على الرمال ،

إذا : تلجأ بى

بأن الماء في جفن جرف مرة

فإلام تطلق الزهرة والعود احترق

مضيت ،

ولم تر الدنيا .

3 - لما جرى في القلب :

قمت عند النفخ على المسمى ، دخل المعسوس ، لا

عهد لى به ، غير مائت طاف بالبيت ، عندى ما طلبتم ،

وصاح حتى أسمع الناس ،

وهل صادفت منى حاجة ؛ انفزع

فخط ،

المصلوب لى وضع رماي ،

كلما اذكر احترق

متى آيس من رزقي اللوعة .

الزهرة والجنزير

مسرحية فى جزئين

تأليف

محمد سماوى

الشخصيات

| | |
|--------|---------|
| زهرة | ٥٠ عاما |
| محمد | ٢٥ عاما |
| أمين | ٨٠ عاما |
| أحمد | ٢٥ عاما |
| ياسمين | ٢٣ عاما |

ضباط وقوات من

الجزء الاول

المشهد الأول

(عند فتح الستار يكون المسرح مظلماً . بعد لحظات يسمع صوت مفتاح فى باب الشقة ويفتح الباب . تدخل زهرة كالتيح فى الظلام)

زهرة : متخافيش يا حبيبتي . اتفضل (تضيء زهرة ثوراً صغير فتظهر فتاة منقبة تدخل وراءها إلى الشقة . تضع زهرة أكيس المشتريات التي معها إلى جوار باب الشقة وتأخذ في الاضاءة ببقية الانوار . فترى صالة فسحة لمزل عاكسة على درجة من الشراء . النوق العام رفيع وان كان بسيطاً . في وسط الغرفة طقم « انتريه » على طراز لوروي حديث لونه ابيض . وامامه متضدة زجاجية كبيرة . في جانب من المسرح ملادة مستديرة حولها اربعة كراسي . الاضاءة تنبعث من « ابلجورات » بالازكان . بالغرفة عدة « لافات » بها زهور متنوعة جميعها نظيفة وكانها قطعت لتوها . الحوائط بيضاء ناصعة . على احدها لوحة زيتية « بورتريه » لرجل يبدو في العقد السادس من عمره . على الحائط الثاني امرأة كبيرة ذات اطلال مذهب على طراز عتيق فخم . وعلى الحائط الثالث

مجموعة من اللوحات الصغيرة الحجم التي علفت إلى جانب بعضها البعض بطريقة فنية . بالصالة أيضاً تليفزيون وفيديو وجهاز موسيقى .

ترتدى زهرة « تابيرا » انيقاً محتشماً لونه اخضر زرعى وحذاء وشنطة لونها اخضر داكن . تحت « التابير » ترتدى « بلوزة » حريرية بيضاء وعلى الجانب الايسر من صدرها تتخلل ببضعة زهور بيضاء

اما الفتاة فتتردى ما يشبه العباءة مما ترتديها المنقبات لونها بني داكن والقلاب الذى يخفى وجهها وكذلك القفاز الذى يخفى يديها لونهما اسود .

زهرة : (وهي تضيء الابلاجورات) معلش يا حبيبتي الصالة عندنا ضلعة . اصلها على منور العمارة موش على الشارع زى بالقى الاوض . أدى عيب الأدوار



ليلة للفاتح : محمد عيلة

الواقية . ولما أصلى ما أحبس أسكن الأولاد العليا أبدا . وإخاف منها . لما سينا بيتنا الى الجزيرة وجينا هنا قلت لجوزى الله يرحمه اقصى حاجة بالنسبة لي هي النور الثالث قال لي : دى الأولاد الى فوق يتشوف الهرم . قلت له انا تخفية على أشوف الشارع . أولا ببجيتى دوار . فانا المريض الأسانسير اتعمل ولا حاجة . مشكلة دى (تفتنى من اضاءة الأنوار فتلاحظ ان اللغات مازالت واقفة) الله انت لسة واقفة ؟ اتفضل يا حبيبى القدى . اعتبرى البيت بيتك تمام . (تجلس اللغات فى حذر لمسيد على الكتبة الويرية دون ان تتكلم . زهرة تجلس على المقعد المجاور لها) لا تتجلى لما انا فيه مبسوطة انى فالبنت النهاردة . صدفة غريبة لعل . انا فى الأول ماستوريتش انك بتشاورى لما . تصورت انك كيد بتادى على تاكسى ولا حاجة . حكاية « الأوتوستوب » دى موش منتشرة قوى فى مصر . قوى الحمد لله لان حتى فى أوروبا بقى لها أخطار كثير قوى . إنما عندنا الدنيا لسة بغير . فيه ناس تقول لله الحوادث كثرت والبلد ما عايش زى زمان . لكن انا رايتى انه فى بعض الأحيان الضحية مسئولة برضك عن الجريمة . ساعات الواحد يمشى فمائل فعلا تستلزم الناس انها ترتكب جريمة . يعنى البهرجة السلى زيادة عن اللزوم دى مثلا انا ما اليهمناش . اصفا فى بلد فيها ناس شقيانة كثير لزمته ايه بقى الدين والاذلال والكلام المبالغ ده ؟ واحدة صاحبتي بتحكى كانت سائلة العربية وولفت فى اشارة المرور . جه واحد عامل نفسه بيبع ما انا عارفة مندابل ولا فوط وراح ناتش ساعتها وجرى . قال وساعة ايه ، بياجيح ، دهب واراقها كلها بالفصوص . قلت لها بقى معقول يا ليل تلبس ساعة زى دى فى عز الضهر . دى حتى جليطة . الناس ميقلش عندها ذوق . بقوا عاملين زى اغنياء الحرب الى اتشوقوا فجاة وموش مصداين نفهم قاعدين يستعرضوا فلوسهم قدام الناس . تصدقلى انا عملت ايه ؟ لبت كل صيغتي الى لما اتدهال واللى

جوزى اشتراها فى بروحت بيعتها . آه والله بيعتها كلها . كانت عاملة فى مشكلة . يوم الشغالة ماتيحي تنضف ثبقي عينيها فى وسط راس طول اليوم . وأجرى القفل الدولاب بالمفتاح . نجى ناسلا ولا حاجة القعد الم الصيفة كلها وأجرى لخطها فى البنت لازمته ايه ده كله ؟ أولا انا اصلا ماكتتش غاويها . ثانيا انا شافيلة ان مثلا زهرة بسيطة زى دى (مشيرة إلى الزهور التي على صدرها) ممكن تبقى اجمل من « بروش » ياقله الفلانى . موش كده ولا ايه ؟ (اللغات لا ترد بينما تواصل زهرة حديثها وقد مالت ثيرة صوتها إلى الحزن) وبينى وبينك الطوس نفعتنى فى حاجات ثلثية كثير . لما جوزى مات الأولاد كانت اكبر واحدة فيهم هي نرجس صاحبتي . كان عندها ست سنين وأحمد خمسة وياسين تلاته . الحمد كان قليل قوى . صحيح كانت مستورة والحمد لله لكن برضك الأولاد مصاريهم كثير . وكل مدى والإسعار بتزيد . موش عارفه احنا رايعين فين ؟ الأول اشتريت بالطوس كلها شهادات استنار قعدت اصرف من ايرادها . وبعدين ابتديت من ستين ابيع الشهادات واحدة ورا واحدة عثمان مصاريف احمد (تتوقف فجاة عن الحديث ويحبس صوتها . تبحث بسرعة عن شطحة يدها وتخرج منها متديلا تمسح به عينيها وانفها . ثم تحاول تغيير الموضوع فتنهض من مقعدها وتأخذ عليه من على المنضدة الموضوعه امام الكتبة وتقدمه لللغات) انا ما عرضتش عليكى بصاحبة لتأخدى شوكلاته ؟ (اللغات تدفع يدها بالرفض دون ان تتكلم . زهرة تصبب اللعبة بسرعة وتضع يدها على فمها بمن ارتكبت ذنبا) انا أسفة هي الشوكلاته حرام ولا حاجة ؟ (اللغات لا ترد) تحبى اعملك شاي ولا ايجيب لك حاجة سائلة ؟ (اللغات تهز راسها بالنفى) والله بتفكرينى فعلا بنرجس . كانت دايمما ماتحشش تعمل إلا الصبح . لما جوزها جه يسأل السعيدة كثير من اصحابها قالوا لها حاتملى ايه هناك ؟ ده مافيش اى حياة اجتماعية ولا اى نشاط لقائى

من اى نوع والستات لا يمكن يخسروا لوحدهم أبدا . قالت سادام ده مكان عمل جوزى لازم اكون معاه . نعمل ايه يا بنتى اليل دلوقت موش زى زمان . زمان كنت مصرى الى يتساعد الدول دى ، الدول دى النهاردة اذا هم ما ساعدوناش موش عارفة ايه الى حاجيتهم . يا الله ايه سلف ودين . لازم الواحد يتألم . نرجس بقى لها هناك ستات سنين دلوقت وعرفت ازاى تكيف نفسها . (فجاة) لكن ازاى انت كنت معاه فى الكلية وعمرك مايجيتى لنا ؟ دول اصحاب نرجس كانوا قاعدين ثايمين واكثين شاربين عندنا . خصوصا وقت الامتحانات (تتدرك نفسها بسرعة) او يمكن جيتى . بس انا ما اعرف ازاى . اكيد فى الكلية ماكتتش لسه .. (تشير إلى وجهها قاصدة القلب . يرن جرس التليفون . فتنتفض اللغات لكنها تعود لفتماكت نفسها بينما ترد زهرة) آلو ... اهلا ياسمين .. انت فىن يا حبيبتي ؟ عند شهيرة .. بتقالي محاضرة ؟ طيب هاتيحي امتي ؟ حاتملى عنده ؟ بس ماتتارخيش .. على فكره عندي لك مفاجأة . لما يجي بقى ... اوه طول عمرك كده . ما عنديش صبر أبدا .. عندنا ياسنى واحدة صاحبة اخت نرجس كانت معاه فى الكلية وجاتسالى السعودية قريب .. لو كنت عايزه تبعنى حاجة لاختك ما تتأخريش بقى عثمان تدبها لها قبل ما تروح . طيب سلمى على ماما شهيرة وقولى لها ماتنناش التبرعات بذاكرة الجمعية . (تضع سماعة التليفون وتلظر لللغات) شوق يا حبيبتي انا موش عايزاكى تلغى منى اعبرينى زى والدتك بالضببط . انا عايزه اسلك عن انقلاب ده . انت اسلك اول واحدة منقبه اتكلم معاه . قوى فى انتم طبعيا بتلبسوا ده فى الشارع . لكن مثلا فى البيت بتلغسوا كده برضك ؟ (اللغات لا ترد) يعنى انا دلوقت واحدة ست زيك بالضبط ومافيش حد غيرنا هل برضك لازم تفضلنى كده ؟ (اللغات لا ترد) ارجو ما اكونش باضمايك بالكلام ده . انا ما القصدش ادخلكى تعمل حاجة انت موش

عايزه تعمليلها . لو موش عايزه تعلقه موش
 مهم انا بس عايزه اعرف : هل حرام انك
 تكسفي وشك قدام واحد ست ؟ (الفتاة
 لا ترد . لحظة صمت . زهرة تغير الموضوع)
 خلاص موش مهم (لحظة صمت) انا لازم
 اجيب لك حاجة تشربيهيا (تنهض لكنها بعد
 لحظة تفكير تعلق في مكانها) بس جاتشربى
 ازاي ؟ (تجلس مرة اخرى في مكانها)
 تصورى نرجس بتحكيين ان فى السعودية لما
 الستات يكونوا في مكان عام يشربوا من فوق
 القماش ده علشان ما يرفعوهوش عن
 وشهم ؟ عمرى ما فكرت في الحكاية دي .
 وحشنى والله نرجس هي ولولدها
 الدوشجية دول . ماشفتوموش من الصيف
 الى فات لما جم في الاجازة . بس النهارده
 حاسه اني شفقتها ثلثي علشان قبلتلك . ولما
 ياسمين ترجع من عند صالحتها حانتبس
 لوى هي كمان لما تنسوك . (برهة)
 بتفكريني بنرجس موش عارله ازاي . هي
 برهنا محبة .. محبة عادى يعنى موش
 زي كده . اول مرة شفقتها لما نزلت في اول
 اجازة اتلخدت شوية لكن طبعا كل جيل وله
 قنوفه . المهم ان الواحد يفهم الاخرين ولما
 طبعا متفهمة .. متفهمة لكن .. لكن موش
 فاهمة .. وموش عارلة اكلم نرجس علشان
 افهم منها . يا اذاف ازلها . وفي النهاية
 طبعا كل انسان حر في حياته . (يسمع صوت
 من الداخل فتهب الفتاة والفة) ما تخافيش
 يا حبيبتي لو لازم بلبا صحن . (الفتاة تطلع
 تقابها بسرعة . فتجد انها ضاب . زهرة تطلق
 صرخة لا ارادية فيلفظ الشب فوفها ويوقعها
 على الكتبة لم يطبق بيده المبرى على فمها
 وبلايد اليمنى يخرج مسدسا من تحت
 عباته ويصوبه إلى رأسها)
 محمد : اى صوت حافرخ المسدس ده في
 راسك .

ركبتيه دون ان يصل إلى قدميه .
 بينما تنتظر إليه زهرة بعينين
 متسعيتين فافتة فاما ولد سقطت
 الزهور البيضاء من على صدرها)
 محمد : كدابية ! ست كدابية ! قلت لي
 مسافيش حد في البيت ويعدين
 يتضح ان فيه واحد راجل جوه ؟
 مياقش فيه اى حد في المجتمع ده
 ممكن الانسان يلق فيه . كفرة .
 تكلم كفرة . ليه كديتي على ؟
 (زهرة لا تسمع ولا ترد)
 انطلى . ليه كيتي ؟
 زهرة : (محاولة بصموية ان تستعيد
 وعيها) والدى .. لو شفته تعرف
 ليه انا ما تلتكش عليه .. (تظهر
 بعض الدموع في عينيها وينهز
 صوتها) والدى راجل كبير عنده
 ثمانين سنه .. فالد البصر ..
 سمعه ثقيل .. مشلول .. وعاله
 كمان ابتدى يخف .. علشان
 يتحرك من مكانه لازم انا الى القعدة
 على الكرسي ابوعجل . (تطفى
 وجهها ببنديه وتبدأ في البكاء)
 محمد : موش وقته يا هتم .
 زهرة : امال وقت ايه ؟ ايه اللي انت عايزه
 منّا ؟
 محمد : موش عايز حاجة .
 زهرة : امال جاي هناليه ؟ عايز منّا ايه ؟
 محمد : قلت لك موش عايز حاجة .
 زهرة : انا اصلا ماعديش اى حاجة .
 قلت لك اني بيعت كل حاجة . تلخد
 التلفزيون ؟
 محمد : (يقذف في غضب بظفاه سجائر
 كبيرة على التلفزيون فتتكسر
 شاشته) بدعة ! وكل بدعة
 ضلالة ! وكل ضلالة في النار !
 صوت
 أمين : مين اللي بره ؟ مين اللي بره ؟
 محمد : ردى عليه . ولا كان فيه حاجة .
 زهرة : ايوة يا بلبا انا اللي بره .
 صوت : ايه اللي حصل يازهرة يابنتي ؟

أمين : فيه ايه .. قولى لي .
 محمد : ولا كلمة والا حاضرب في المليون .
 زهرة : مافيش حلجة يابليا .
 صوت
 أمين : امال ليه الصوت ده ؟
 زهرة : دى ... دى فافتة وقعت منى وانا
 بلحط فيها الزهور .
 صوت
 أمين : (كمن يشك في الامر) انت كويسه
 يابنتي ؟
 زهرة : ايوة يا بلبا كويسه (لمحمد) لازم
 اروح اشوفه . هو متعود اول
 ما ادخل البيت اشوف لو كان عايز
 حاجة .



محمد : موش ماتتصركي من هنا الا لما
 اقول لك . انت ما تكيش امان .
 زهرة : حرام عليك يا ابني اللي بتعلمه
 ده .
 محمد : ما تنطقش كلمة الحرام دي على
 لسانك . ايش عراك انت بالحرام
 والحلال ؟ فين التلفزيون ؟
 زهرة : (مشيرة للتلفزيون دون ان تتحرك
 من مكانها) قدامك ايه . (ياخذ
 التلفزيون ويطلب راما)
 محمد : (في التلفزيون) اسلام عليكم ..
 الاخ مصطفى .. بلغ الامير ان كل
 شرم يبيع حسب ارادة الله ... رقم
 التلفزيون .. لحظة . (لزهرة)

رقم التليفون هنا كام ؟

زهرة : (خاتمة) حلتديه أين ؟

محمد : (يبعد سماعة التليفون عن فمه ويصوب إليها المهندس من جديد)
رقم التليفون بسرعة والا موش
حايحصل طيب .

زهرة : ما حلى اعرف .

محمد : ما تسالينيش اى اسله اجمن
لك .

زهرة : ٣٥٥٣١٢ :

محمد : (في التليفون) الرقم ٣٥٥٣١٢ ...
انا في انتظار الأوامر ... وعليكم

السلام ورحمة الله وبركاته .
(يضع سماعة التليفون ويجلس
على احد المقاعد المواجهة للكتيبة
حيث تجلس زهرة وهو مازال
موجها لها المهندس)

زهرة : (وهي تصلح من هذامها) ممكن
لو سمحت اطلب منك بس تبعد
المهندس ده عني ؟ لما تلاقى
ضرورة انك تستخدمه معايا ابقي
طلعه تاني . انا حا اعملك كل اللي
انت عايزه بس ابعد عن وشي
ارجوك انا اعصابي مرهقة وما
الدرى استحمل الموقف ده .

محمد : انا ما بتصرفش على هواي .
ولا اقدر اتصرف على هواك كمان .
انا عندي اوامر ياخذها .

زهرة : وهي الاوامر قالت لك تربعيني
بالشكل ده بدون نذب جنيتي ؟
محمد : انا موش في حل انى اتوكل ايه هي
الاوامر .

زهرة : طيب على الاقل قل لي ايه اللي انا
عايزينه مني وانا انفذه لكم
ومايش داعي للحجرات دى . ايه
المطلوب ؟

محمد : انا نفسى لسه ما اعرفش .

زهرة : ازاي ما تصرفش ؟ اصل اللي
بتعملوا كله ايه .

محمد : ياخذ الاوامر .

زهرة : يعنى بتنفذ اوامر ما تصرفش
الغرض منها ايه ؟ بقى ده كلام ؟

محمد : هي الاوامر في جيش الكفرة بتاعكم
لما بتصدر للفرقة ولا كتبية انها
تتقدم موقع هل اعضاء الكتيبة
لازم يملئوا الاول صورة من خطة
العملية او استراتيجية الحرب
او الغرض منها قبل ما يتنفذوها ؟
الاوامر اوامر .

زهرة : ايوه ده في الجيش في الحرب
وانت لا في الجيش ولا احنا في
حالة حرب .

محمد : انا في الجيش . لكن الفرق بين
الجيش السلي انا فيه والجيش
بتاعكم ان الجيش بتاعكم اتعمل
علشان يحمى الحكام ويذل
الناس . الجيش اللي انا فيه اتعمل
لاعلاء كلمة الحق . والحرب اللي
بتخوضها هي ضد هذا المجتمع
الكافر .

زهرة : انتم كبرتونا كلنا خلاص ؟
محمد : انا موش مستعد اتناقش معاك في
الموضوع ده .

صوت

أمين : يا زهرة .

زهرة : ايوه يا بيا .

صوت

أمين : خلاص حاطيتي الزهور ؟

زهرة : (تتحسس صدرها) فين الزهور
اللي كانت على صدرى ؟ (تهم
وكانها ستقوم لتبحث عنها)

محمد : اياك تتحرركي .

صوت

أمين : انت فين يا زهرة ؟

زهرة : حاضر يا بيا . (تنظر إلى الشاب
فيصوب إليها المهندس) يادور
على لغة تانية غير اللي اتكسرت
علشان احط فيها الوردة .

صوت

أمين : الفازات ما فيش اكرت منها عندنا
والوردة ماني البيت .

محمد : دلوقت بقى قوى في البصيط ومن
غير كذب . انت مين ومن معاك هنا
في البيت . ومن منتظر وصوله
وامنى . ولو ثبت عدم صحة اى
حاجة من اللي حاتقولها موش
حايحصل طيب .

زهرة : اسمى زهرة الشراقوى . ممكن
اجيب لك البطاقة من الشنطة ؟

محمد : موش مهم البطاقة . مين كان
جوزك ؟

زهرة : المهندس على صفوت .

محمد : كان يشتغل ايه ؟

زهرة : كان كبير المهندسين المصريين في
السد العالي . اتوفي بقى له دلوقت
اكثر من عشرين سنة . مات في
اسوان . في مكتبه اللي ماكناش
بيسيبه لا نيل ولا نهار .

سليينا سلى يسوى والسلى
ما يسواشي بيع وشترى فينا .

محمد : وانت بتشتغل ايه دلوقت ؟
سامحك في التليفون بتقولي تبرعات
وجمعية .

زهرة : انا عضو مؤسس لجمعية الجذام
ورئيستها بقاى ٢٥ سنة .

محمد : ويتعمل ايه يعنى الجمعية دى ؟

زهرة : جمعية الجذام حلتعمل ايه ؟
بترعى المرضى واسرهم ويتجمع
لهم تبرعات .

محمد : واشمعى الجذام يعنى ؟ ما فيه
ناس كتير محتاجة .

زهرة : مرض الجذام مالوش علاج .
والمرضى ناس كتير تخاف تقرب
منهم . وما بيلاقوش الرعاية
الكافية فيتعلم لهم مشروعات
صغيرة يقدروا يتكسبوا منها
علشان يصرفوا على أسرهم .

محمد : طيب وماتودش التبرعات دى ليه
للجامع يوزعها بالعدل والقساظ
بدل الجمعية دى ؟

زهرة : والجامع ماله وما لمرضى الجذام ؟
حمد : في المجتمع الكافر ده بيقى على

الجامع أنه يعمل كل حاجة .

زهرة : (تتنهد) حاضر .

محمد : وسين فيها الجمعية دى ؟ كلهم ستات زيك كده ؟

زهرة : فيهم ستات زيى وستات ثانية موش زيى . اكبر منى او اصغر او بيشتغلوا حاجات تانية .

محمد : وايه يعنى الى بييجى لكم من كده ؟ موش لو قعدتم فى البيت ترعوا اولادكم يكون احسن ؟

زهرة : الاعضاء كلهم ستات عايزين يخدموا المجتمع . ده اسمه عمل اجتماعى موش بياخدوا منه اى حاجة . عمل تطوعى خدمة عامة بدل ما يعيشوا عال على المجتمع .

محمد : يعنى موش بتاخدوا ماعية مثلا ؟ زهرة : ولا ماعية ولا حاجة . بل بالعكس بتتبرع للجمعية كمان .

محمد : طبيب واولادك ؟ زهرة : غير نرجس الى فى السعودية . ياسمين عمرها ٢٣ سنة طالبة فى السنة النهائية فى كلية الآداب .

بتدرس التاريخ المصرى القديم . محمد : تاريخ الكفرة وعبدية الاصنام .

زهرة : تاريخ بلدنا محمد : وفيه مين تانى ؟

زهرة : ابنى .

محمد : هو فين ؟ عمره لى ايه ؟ طالب ولا بيشتغل ؟

زهرة : ... محمد : ما تردى . ايه الحكاية ؟ ابك فين ؟ حا ييجى امتى ؟

زهرة : ما اعرفش هو فين وما اعرفش حا ييجى امتى . كل الى اقدر اقوله لك انه عمره ٢٥ سنة ، فى طولك كده ، واسمه احمد .

محمد : انا كمان عمرى ٢٥ سنة . اسمى محمد

زهرة :: اهلا وسهلا .

محمد : يمكن ده الى اعرف لتفاهم معاه هنا .

زهرة : ما افكرشى فيه اى حاجة مشتركة بينكم . ويعدين انا موش شايعة انك عايز تتفاهم اصلا .

محمد : ياترى يعرف ربنا ولا زيكم كده برضه ؟

زهرة : استغفر الله العظيم . من كفر مسلما فقد كفر . انا زرت بيت الله يا ابنى . هل انت زرتة ؟

محمد : المجتمع ده كله كافى .

زهرة : اوعذ بالله ياربى .

صوت

امين : يا زهرة .

زهرة : ابوة يا بابا .

صوت

امين : ايه الحكاية يا بنتى ؟

زهرة : ارجوك اشوف ابويا .

موش شايعة انك عايز تتفاهم اصلا .

محمد : ياترى يعرف ربنا ولا زيكم كده برضه ؟

زهرة : استغفر الله العظيم . من كفر مسلما فقد كفر . انا زرت بيت الله لودك .

صوت

امين : زهرة .

زهرة : ابوة . ابوة يا بابا .

صوت

امين : فيه حاجة يا زهرة ؟

زهرة : لا ابدأ يا بابا ماليش .

صوت

امين : انت جبلى فى الدوا معلى ؟

زهرة : (تنظر الى اكليل المضطربات)

ابوة يا بابا جنبه . (ل محمد)

ارجوك يا ابنى . ارحم راجل

عجوز ملعد وارحمنى كمان . انا

زى والدتك .

محمد : (فى حصة) مالكيش دعوة

يوالدى .

زهرة : اوعذتك يا ابنى حاطن على ابويا

واندبله الدوا وارجع لك تانى .

موش حاغيب جوه اكتر من خمس

دقائق . ارجوك .

محمد : هم حضرونى برضك من انك حاتحاولى تستعطفينى .

زهرة : وهى العاطفة حرام يا ابنى . انت انسان واكيد عندك عاطفة وتعرف تقدر مولف راجل كبير عاجز تماما عن الحركة ومعتقد على فى كل شىء .

محمد : ما هو او استسلمت لك كل شىء حاينهار .

زهرة : اوعذك يا ابنى صارجع تانى . اشوف ابويا ويعدين ارجع اقعدي تانى زى ما انا كدة .

محمد : (فى القضاة) لا .



صوت

امين : يا زهرة .

زهرة : ارجوك .

محمد : ما تستعيب نفسك . سافيش فليدة .

زهرة : طبيب ويعدين ؟ خد الى انت عاجزه . البيت قدامك ايه موش حاقولك لا على اى حاجة . بس خلصنى .

محمد : هو انا حراسى باهاتم ؟

زهرة : امال جاى هنالايه وعازين منى ايه ؟

محمد : قلت لك اواخر .

زهرة : اواخر مين دى ؟

محمد : موش شغلك .

زهرة : طيب عايزين ايه منى الى ادوك
الاوامر دول ؟

محمد : قلت لك لسه ما عرفش .

زهرة : وامنى حاتعرف ؟

محمد : سبق انى قلت لك موش حاتنقلش
معاكى فى الموضوع ده .

صوت

أمين : زهرة .. يا زهرة .

زهرة : ارجوك يا بابا معلش انتظر
شوية عصب عنى .

صوت

أمين : ان ايه يبلنى ؟

محمد : (يصوب المسدس اليها) ليه
بتوفى ليه عصب عنى ؟ عايزة
تدمى له بالى بيحصل ؟

زهرة : (فى انفصال) الملح له بليه بس .
قلت لك ده راجل مشلول . حتى له
قلت له ان فيه واحد عايز يقتلى
موش حاتقدر يعمل حاجة . حرام
عليك يا اخى . حرام . انت ايه
مالكش اهل ؟

محمد : لا ماليش اهل .

زهرة : مالكش ام ؟ مالكش اب ؟ مالكش
اخوات تخاف عليهم ؟

محمد : ابويا كالى زيك وامى عمى
ما شغلتي .

زهرة : انت برضك اتمسان يا ابني ولك
قلب .

محمد : موش حستسلم لك .

زهرة : طيب حا الاول لك حاجة . اطلبهم
فى التليفون تانى الناس الى قالوا

لك تعمل العملة دى - وقول لهم
انى مستعدة لكل طلباتهم بس
بسرعة علشان الحق ابويا قبل
ما يجرى له حاجة وعلشان قبل
اولادى ماييجوا . ولوعك موش
حابخك عنك ولا عن الناس الى
بعتوك دول . ولا كان حاجة
حصلت .

محمد : الاوامر الى عندى غير كده .

زهرة : ايه هى الاوامر ؟

محمد : اننى استنى لغاية ما هم يطلبونى
فى التليفون .

صوت

أمين : زهرة .

زهرة : (تمسك رأسها بيديها . لا تعرف
ماذا تفعل) ارجوك يا ابني .

ارجوك ... انا باسكتظك .

محمد : (يثور فجأة) بتستعطفينى ؟
بلوقت بتستعطفينى ؟ فجأة

الدنيا بقى فيها عاطفة ؟ بقى فيها
امومة ؟ فجأة بقيت زى ابنيك

وانت زى امى ؟ علشان ايه ؟
علشان مسكت لك مسدس ؟

زهرة : الدنيا بخير يا ابني . الدنيا لسه
بخير يا محمد .

محمد : ما تظفيلش اسمى على لسلك .
زهرة : ليه يا ابني كده بس . (تحاول
الاقتراب منه فى عاطفة حافية)

محمد : (يمسك مسدسه من جديد . فى
حدة) خليك عندك . ما تتحرشيش

الا بامرى .

زهرة : (تعود للجلوس وتنتظر إليه
باهتمام صائق . لحظة صمت

قصيرة) انت تعبان من ايه
يا ابني ؟

محمد : (يصرخ فيها) انا موش تعبان .
انت اناى تعبانين . انتم اناى

فسدانين . المجتمع ده كله
فسدان .

زهرة : المجتمع بتاعنا ده رغم كل المشاكل
الى فيه لسه برضك فيه خير

وجمل اكثر من كثير من المجتمعات
التانية . واذا كنت موش شايف

فيه غير القبح والفساد يبقى اكيد
عندك مشكلة . تعبان من حاجة .

محمد : (يصرخ مرة اخرى) قلت لك
موش تعبان .

زهرة : (تنتظر إليه فى حنان) انتم جيل

غريب . قاطنين على رؤوسكم البلب
بالضربة والمفتاح وبعدين بتشكو

من الوحدة وقلة العطف والحنان .
انى الموقف اللبب الى احنا فيه

ده وافتح على قلبك . قل فى تعبان من
ايه .

(لا يريد عليها فاستمر فى النظر
إليه قليلا ثم تنهض من مكانها

وتتجه إليه فى عزم ولبات)
محمد : حاتعمل ايه ؟

زهرة : حاجتى اقع جنبك .

محمد : خليكى عندك احسن لك .

زهرة : حا اقع جنبك .

محمد : انا بالحدك .

زهرة : حط راسك على كتفى يا ابني وقال لى
ايه مشكلتك .

(تكون زهرة قد اقتربت من حيث
يجلس محمد وتهم بالجلوس إلى

جانبه)
محمد : ارجعى مكانك قبل ما اضبط على
الزناد .

زهرة : الام ممكن تضحي بحياتها فى سبيل
ابنها .

محمد : انا ماليش ام . ارجعى مكانك .
(زهرة لا تتحرك) ارجعى مكانك

بالقولك . (تعد يدها وتمسك بيده
فى حنان الام فيدفعها عنه فى عنف

فلقع على الأرض ثم تنهض فى لزع
وتهرب إلى داخل البيت وهى

تصرخ . محمد يتبعها بسرعة إلى
الداخل .

إفلام

المشهد الثاني

نفسى المنظر . زهرة مقيدة الجنيزير
حديدي إلى أحد الكراسي التي كانت
حول المائدة . على مقربة منها نجد
أمين على مقعد هذه العجل . شعره
قد غطاه الشيب ويرتدى « روب
دى شامبر » . محمد بدور حولهما
وهو يلهو بالسندس حيث يأنف به
في الهواء إلى أعلى ثم يعود فيلتقطه
افتاء سقوطه

محمد : صدقتني لما أقول لك السندس
مالهش أصل . واحدة ست زيك
تبدو ست محترمة لكن يتضح
الأول أنها كدابة ويعدين يتضح
أنها كمان مخادعة . كنت عايزة
تعمل إيه ؟ اكيد كنت عايزة
تخطلي مني المسدس ؟ لا والله
شباطرة . كلهم زى بعض . مجتمع
فاسد .

زهرة : (في تحد واضح) انت اللي فاسد
موش المجتمع . انت سييء الفن
بالنس وعلمان كدة مابتنشوفش
غير الفساد . عمرك ملحقك تشوف
في الدنيا أي جمال .

أمين : ايه يا بنتي اللي حصل . انا صحتي
موش مستحيلة .

زهرة : (ترفع صوتها حتى يسمعها
أمين) اطمئن يا بابا . مافيش حاجة
تستاهل الخنافة اللي حصلت دى .
أمين : اطمئن ازاي يابنتي ؟ بالسواك
سمعت ضرب نار . انت كويسة ؟

زهرة : أيوة يا بابا كويسة الحمد لله .
أمين : ومن اللي هنا ده ؟
زهرة : اسمه محمد .
أمين : أحمد مين ؟ أحمد ابنك ؟
زهرة : (بعد لحظة تردد) أيوة يا بابا
ابنى .

أمين : وبني بيعمل كده ؟ هو لسه بربطك

بيتعاطي الهيب ده ؟

زهرة : (تصرخ فيه) بابا !! (ثم تلتجر
في البكاء) .

محمد : اهلا وسهلا ! بقي انت ابنك من
اياهم . (زهرة تبكي) وبيتعاطي
ايه بسلاته ؟ كوكيلين
ولا هرويين ؟
زهرة :

محمد : ونعم التربية والأخلاق . لا دى
الدنيا فعلا بخير . هو ده الخير
والجمال اللي بتقول عليه ؟ طبعا .
فلوس وقلة تربية وكفر وإلحاد
حايجي منهم ايه غير كده .

زهرة : (في حدة) أخريس طلع لسندك .
ايك تقول على حد هنا كافر . أيوه
ابنى عنده مشكلة . زى ما انت
كمان عنده مشكلة . لكن ايك تقول
عليه ولا على أي حد انه كافر .

محمد : انت ناصيه انه مقيدة الكرسي
وانتي معايا مسدس .

زهرة : (تصرخ فيه) انا موش خايفة
منك ولا من مسدسك ولا من
الجنيزير اللي انت رابطني بيه ده .
أنا في الأول كنت خايفة على أبويا
من الصدمة . وكنت مشغلة عليك
من اللي انت فيه . لكن دلوقت
خلاص ما عايش فيه حاجة أخاف
منها . ولوان الشفقة اللي في قلبي
عليك زانت عن الأول . ايه اللي
انت بتعمله ده ؟ انت كنت على
وشك انت تتحول إلى مجرم قاتل .
مين اللي أمر بكده . ده انت كنت
حالتكتني . هل ده يرضى ربنا ؟

أمين : أنا موش قاتل اصدق اللي باسمه
ده . كنت حاتقت لك يا ولد ؟
زهرة : أيوة يا بابا كان بيهددني
بالمسدس .

محمد : وإذا كررتي اللي انت عملتيه

حايحصل نفس اللي حصل ثاني .
أمين : ازاي يا ابني تهدد أمك بالمسدس ؟
في شرع مين ده ؟ ربنا قال
وبالوالدين احسانا .. ولما ربي
ارحمهما كما يريدني صغيرا . كل
ده من الهيباب اللي بتلخذه ده .
واللي خلاص ماتعرفني ازاي تحترم
أمك وترعاها . ماتشوف يابني أمك
عامله ايه معيا . سبع سنين
دلوقت من يوم ماعيت وهى
شيلتني فوق رأسها شيل وكان
هك انت وخواتك موش كفاية
عليها . انتم جبل ما بيعرفني ربنا



صحيح . دى أمك يا ابني . عارف
يعني ايه ده ؟

محمد : (يصرخ في أمين) دى موش أمي .
أمين : استغفر الله العظيم . ربنا
يصبره بإزهره يابنتي
(فيصمدق) تهدد أمك
بالمسدس ؟ وجيته منين المسدس
ده ؟ لا حول ولا قوة إلا بالله .

زهرة : ملكتش تصور أبدا أنك حاتق
تشوس على الزنك بالسهوة دى .
لكن الظاهر تقديري ملكتش في
محله . مين عارف دست عليه كام
مرة قبل كدة وقتلت كام انسان

يسرى ماصدشرس عليه حكم
بالإعدام .
محمد : أنا عمرى ماقلت حد . ودى أول
مرة استخدم فيها المسدس .
زهرة : وبالطريقة دى موش حلتكون آخر
مرة
(يضرب جرس التليفون . يلزع
محمد ثم يمتالك نفسه بسرعة
ويذهب إلى التليفون فيأخذه
ويذهب به إلى زهرة)
محمد : تردى على التليفون عاوى خالص
ولا كان فيه حاجة . أو بدرت منك
أى كلمة كدة ولا كدة أنت عارفة
اللى حايجصل . (يرفع السماعة
ويضعها على أذنه)
زهرة : (فى التليفون) آلو ... آية انصرة
مضبوطة .. (تنتقل إلى محمد)
اسك محمد عيد الصمد ؟
محمد : آيوه .
زهرة : علشانك .
محمد : (يخطف منها التليفون) ...
وعليك السلام يا أخ مصطفى ..
كله تمام .. واحدة ست من بنوع
الجميعات ... لأجوزها ميت ..
ماليش غير والدهاراجل كبير علجز
ومشلول ... لها ولد وبنت بس
يره ... الله اعلم ... أوامر الأمان
آيه .. سمعا وطاعة .. بإذن واحد
أحد ... أول مليونصوا واحصل
بكم ... صاحتجزم كلهم والديكم
خبى ... لا احياء إن شاء الله .
(يضع السماعة)
زهرة : آيه آيه ؟
محمد : (بصوت عالى) موش شتلك .
أمين : متاكش والدك بالطريقة دى
ياولد .
زهرة : آيه الأوامر الجديدة ؟
محمد : ماليش أوامر جديدة دولوت .

زهرة : إمال أمنى ؟
محمد : بعد أولك ما يشرفوا واحتجزم
معاكم .
زهرة : آيه ؟ حا تعملوا فينا آيه ؟
محمد : ما عرفش . قلت لك قبل كده
ماعرفش .
زهرة : طيب واشمعنا إحنا . احنا ماليش
عداوة بيننا وبين أى أحد .. جوزى
الله يرحمه كان محبوب جدا فى
عمله وبين أصدقائه وأنا ولادى
مالناش عداوات خالص . اشمعنا
أحنا .
محمد : انتم زى غيركم . كلكم كفرة زى
بعض . كان مطلوب احتجاز عليه
والسلام . آى عليه . يعنى كان
ممکن أركب العربية اللى قبلك
أو اللى بعدك . لكن ربنا اختار
عيلكم انتم . والخيرة فيما
اختاره الله .
زهرة : (فى حدة) وك عین تتكلم عن ربنا
وانت رافع المسدس على ست
مربوطة فى كرسي وراجل كبير
مقع . بإيجانك يا نصى !
محمد : اذا ما صاحتش طريقة كلامك
معليا موش حايجصل طيب
(بصوت عالى) وبهدين انت
لا أمى ولا اعرلك .
أمين : أعوذ بالله ! البلد جرى فيها آيه ؟
ماعارش فيه لا قيم ولا مبادئ .
ده أنا ماكنتش لحد أربع عيني فى
وش أبويا . مرة روحنا أنا
ومجموعة من زملائى بيت الأمة
نقابل سعد باشا مع طلبة المدارس
السنوية واتخزرت عن ميعاد
الغدأ نص ساعة بس . أبويا رننى
الحلقة ولا قدرت اتكلم ولا الفتح
بلىى ولا حتى أبص فى وشه .
داسوت الأولاد بيهجموا على

والديهم وعازين يقتلهم ؟ آيه
اللى حصل فى الدنيا ؟ الصالحين
بيفتحو فى الأعيان . والشغالين
بيسدوا على أصحاب البيوت .
وماحدش عاى عارف مكانه
خلاص .
زهرة : (ل محمد) ممكن تفضل تلعب
بالمسدس بالطريقة دى . أنا سبق
قلت لك اعصبنى تعبانه .
محمد : وإن سبق قلت لك ما بلخدش أوامر
منك .
زهرة : موش رابطسى فى الكرسي
بالجنيز ؟ يعنى بقى قدامك اتنين
مقعدين . خايف من آيه بقى .
شيل المسدس ده .
محمد : حاشيله ولت ما أحب أشيله .
أمين : متخافيش يابنتى . قل لن يصيبنا
الا ماكتبك الله لنا . مايفدش
يمسك باى سوء الا يلاذ الله .
زهرة : (تنتهد) لا إله الا الله .
أمين : أنا ياما اتضرب على رصاص
يابنتى أيام الجامعة . لما كنا نطلع
من مدرسة الحفائى فى مظاهرات
ضد الإنجليز كان البوليس يضرب
علينا بالرصاص . ياما ولعوا
جنبى ضحايا من زملائى لكن ربنا
مساكنش رايده أن الرصاص
يصيبنى .
(يضرب جرس الباب لينفتح
محمد مدعورا)
محمد : مين ده ؟
زهرة : ايش عرفنى .
محمد : متظنرين مين ؟
زهرة : انت عارف أن أولادى حايجصلوا
دولوت .
محمد : (متجهها للباب) اذا كان حد
غيرهم حاضرب فى الملبان .
زهرة : (يتلمتها الخوف) أوعى تفتح

هاوى واذا كنت غاوى ابقى قول

للجماعة الى عنده لما ييجوا انى
نزلت القعد على القهاوى -
ولا اقول لك انا قاعد تحت عند
البواب لغاية ما واحد فيه
ييجى تفتح لى . حاشرب نفسين
من الجوزة بناغته لغاية
ما الستات يشربوا (انفسه)
الدنيا حالها انقلب . الستات هى
الى ماماها المفايح والرجله
طرازات كده وبس . انا موش
حاسكت على الكلام ده .



(محمد يهرع الى الباب ليفتح)
لاحمد . قبل ان يشرل لكن زهره
ترفع قدمها فى طريقه فيتعثر ويقع
على الارض)
إسلام

تحتجزنا احياء موش نقتلنا .

صوت
أحمد : يلجدى مابتردش ليه ؟ اوعى
تكون مت وامى بره .
أمين : مين ده الى بيخبط يزهره ؟
صوت
أحمد : والبت الصليمة ياسمين دى راحت
فين فى الساعة دى ؟ (يضرب على
الباب) يا اهل البيت !
أمين : ده صوته زى احمد يا زهره .
زهره : لا مافيش حاجة يا بابا .
أمين : انا سامع صوت يابنتى .
محمد : ابنتك لازم يدخل هنا معاكم . لازم
احتجز العيله كلها .
زهره : اعقبه لسه مجاش .
محمد : ما هو لو ماجاش دلوقت مصيره
حياييجى بعد السوية . يعنى
حليبات بره ؟
زهره : يا ما بات بره .
محمد : موش مهم . المهم انه دلوقت جه
برجله لازم يدخل هنا معاكم .
صوت
أحمد : (يضرب على الباب) جدى !
يا جدى ! اوعى تكون انطرشت
خلص .
أمين : ده صوت احمد بينسأى على
يا زهره .
زهره : مقتردش عليه يا بابا .
أمين : ليه يابنتى ؟ فيه ايه ؟
زهره : ارجوك يا بابا ارجوك . متتردش
خلص .
محمد : (يضع المسدس فى راس زهره)
انت حاتقوى وتلحقيله بتلك .
زهره : موش حا تقوم .
محمد : حاتقوى تلحقيله .
زهره : لا موش حا تقوم .
صوت
أحمد : انت يا جدى اذا كنت مامتش واذا
كنت ما انطرشتش واذا كنت

للأولاد وانت فى ايدك المسدس ده .
محمد : (فى حدة وارتيك) قلت لك
ما تبتيش اوامر .
زهره : بص بقى . لو رحبت للبواب
بالمسدس ده انا حاصرخ باعلى
صوتى علشان العمارة كلها تعرف
ايه الى بيحصل هنا .
محمد : تبقي هى دى نهايتك .
زهره : موش مهم . ابقى فابيت اولادى .
(الجرس يضرب)
محمد : هم اولادك مامعهمش مفتاح ؟
زهره : ياسمين هى اللى معاه مفتاح .
أحمد مامعوش .
محمد : يبقى لازم الترح له .
زهره : (فى لهجة أسرة) مانتلحقشى
الباب .
محمد : الاوامر اللى عندى هى انى لازم
احتجز العيله كلها والاوامر لازم
تتلفذ . فاهمه ولا لا .
زهره : (يخوف حقيقى) ارجوك بلاش
الاولاد .
محمد : العيله كلها .
زهره : اعتبر العيله انا وابويا بس .
افرض يا اخى مكناش عندى
اولاد او كانوا مسافرين .
محمد : لاما بتكعب ياست انت ؟
زهره : ارجوك .
(الجرس يضرب ويسمع صوت
من الخارج)
صوت
أحمد : يا اهل البيت ! يقرع بقبضة يده
على الباب) يا اهل البيت ! انتم
عزائم ولا ايه ؟ يا امى !
محمد : ردى عليه .
زهره : موش حا ردى .
محمد : ردى احسن لك والا حاتفك الباب
والفرغ المسدس ده فيه .
زهره : مانتلدرى . الاوامر الى عنده انك

المشهد الثالث

(نفس المنظر وقد زاد عليه احمد الذى يظهر عند رفع الستار مرتديا بنطلون « جينز » وقميصا مزكش يتدلى خارج البنطلون . احمد يتحرك ويمينا ويسارا غير مصدق مايراه امامه)

احمد : انا الفاهر تقلت في العيار شويه . ولا يمكن التذكرة اللي خدتها الهسارة من الواد سندس مضروبة . ولا يمكن ده حلم . (يقرص ذراعه) لا والله ده علم . امين : موش تبطل بقى يا احمد الهيلب اللي بتلخذه ده ؟

احمد : اسكت يلجدي دا النوع الجديد اللي انا واخذه النهاردة ده عامل شغل جامد لوى . (يضحك مله شديقه غير مصدق ما يراه) تصور ... تصور يا جدى .. موش حلاصك .. (يضحك) لو قلت لك اني انا شايه موش حلاصك . (يضحك) قال ايه زى ما يكون واحد ارماني اقصم عليكم الضقة .. آه والله .. يتجه إلى محمد) إرماني من بشوع الجماعات .. لايس جليليه من بتاعتهم ومالك في ايده سندس . (محمد يقفج عليه دون ان يتحرك) وقال ايه ؟ (يضحك) مسلسل ماما بجنيز . (يضحك) وعارف ايه ده كله يلجدي ؟ علشان هي مابترضش تدبني فلوس .. يقول لها ادي لى ده فلوس وإلا خاطف في اللبان . (يتجه إى زهرة) سامعه يا ماما ؟ هاتي الفلوس وأنا قول له يمشي . (يتجه إى محمد) بص يا اخ نزل المسدس ده . (ينزل بنفسه يد

محمد للمسدس) . بالهداوة انا حاجيب منها الفلوس . (لزهره) هاتي يا ماما الفلوس احسن انا عارفه ده متهور . المسدس اللي في ايده ده جعد . انا شايه . يعنى لو طلقة طلعت كده ولا كده يبقى بالله السلامة .

امين : إنت بتقول ايه يا جدى ؟ احمد : يا قول لكم فيه واحد ارماني هنا من ايامهم (احمد) تعالى كده معليا علشان الراحل ده يجس المسدس اللي مسكك احسن مابيشوفش . (محمد لا يتحرك فيمسحه من يده إى امين) تعالى معليا امال . (ياخذ يد امين ويضعها على المسدس) ايه ده ايه ده ؟ موش سندس ؟ صدقت بقي ؟ احنا موش بتلعب هنا .

امين : (يسحب يده بسرعه) اللهم احفظنا يارب ! . ليه ياابني كده ؟ ليه التهور ده ؟

احمد : انتم السبب . انتم اللي وصلتوني لكده اعمل ايه ؟ لو كانت ماما بتدبني فلوس ما كنتش لجات لكده .

امين : يا ابني امك صرفت عليك كل اللي كان حيلتها . حرام عليك .

احمد : مافيش دعوة . لو ادتني فلوس حاشي الاخ ده . لو مادتنيش يبقى انا موش مسئول بقي . ويعد كده كمان اى مرة حاتحوش عني الفلوس حاجبت اجيبه تاني . بالتليفون والله (يتجه إى زهرة) قلت ايه بقي يااست ماما ؟ قلت ايه يا زهرة هاتم يلكتب الغزال ؟ حاتدبني فلوس ولا اخليه يجفر البيت ده كله ؟

زهرة : (على وجهها علامات الحزن

والعانة) اقعدي مكانك يا احمد وماتكلمش .

احمد : انت موش مصدقاني يا ماما ؟ موش مصدقني يلجدي ؟ الراحل ايه . موش شايهين المسدس الله في ايده ؟ (يتعثر وهو يمشي في العجامة التي كان يرتديها محمد فتصطدم قديميه بجنازير اخرى كانت بداخلها) واهبه جنازير تانية كمان . (ينظر لزهره) المساله خطيرة جدا . يعنى سندس وجنازير وراجل بجليه عابزين ايه تاني يلجداغان ؟ فوقوا بقي المسالة قلبت جد . فوقوا قبل الحكيمة ما تتقنل خالص . وتقولوا ياريت اللي جرى ما كان . (في حدة) اقعدي مكانك بالقول لك موش وقت هزار ده .

محمد : ماتشطيش فيه . سببيله يعمل إلى هو عابزه .

احمد : اول مرة واحد في البيت ده يلف في صفي . ربنا يخليه . (يهرع لايه ويقبله على وجنتيه) التذاكر الجديدة بتاعة الواد سندس دي عاملة شغل تمام . ولا كانتها حبوب ملوسة ا

زهرة : (احمد) ماما عابز تسببه يعمل اللي هو عابزه يبقى ملكش دعوه بيه خالص . ماتحسبوهوش على اى حاجة . هو موش دريسن هو بيعمل ايه .

محمد : ومن قال لك اني حاصسبه ؟ هو مافيش عليه اى حرج . واضح انه ضحيتمكم . ضحية المجتمع الفاسد ده . حاتعالب الضحية وتسبب المجاني ؟

احمد : عارم عليك يا اخ . انا من زمان نفس الاول البقين دول وموش

عارف . اجيبهم كده ما يطلعوش
صح . اجيبهم كده ما يطلعوش
خالص . يسلم فلك . انا فعلا
ضحية . والله العظيم ضحية .
ضحية المعلم كتكوت والواد
سنس ولو ان النهارده الواد ده
طلع مجد قوى . (يضرب جرس
الباب فينتفض محمد)

محمد : (لزهره) مين ده ؟
زهرة : مفروض انا اعرف مين اللي ورا
الباب وانا هنا متسلسلة في
الكري ؟
محمد : انت موش قلت ان بندق معاما
مفتاح ؟
زهرة : ايوه معاما مفتاح .
محمد : امل مين ده بقي ؟
(الجرس يضرب ثانية)

صوت
ياسمين : ماما ! احمد ا حد يفتح لي احسن
شيله حاجات .
امين : ده صوت ياسمين .
زهرة : (ل احمد) . ارجوه يا ابني خلى
عندك قلب . دي واحدة بنت
وماتستحش ان انت عامله فينا
ده .

احمد : انا حافط لها .
زهرة : استنى يا احمد .

محمد : روح افتح لاختك يا احمد
(احمد يفتح لياسمين لتدخل
مرتدية فستان صباح بسيط
وحاملة معها كتب الدراسة
وبعض اكيس المشتريات وزهرة
لوتس . محمد يداري نفسه حتى
لا تراه ياسمين ان يفتلق احمد
الباب)

احمد : انت كنت فين يايت يا صايعه
انت ؟
ياسمين : ازيك يا احمد

احمد : انا زى الفل . موش جيت لكم
واحد اراهي هنا ؟
ياسمين : والله ؟ طيب كويس يمكن يابيك
شويه ويحكمك تكلم لاختك
كويس . شوف انا بقي جيت ايه
من عند شهيرة .

احمد : ايه دي ؟ وردة ؟
ياسمين : دي زهرة اللوتس ياغيي . عارف
اللوتس ؟ رمز للحضارة المصرية
دي اصبحنا نادرة دلوقت . بس
هم زارعنا في الجنيته عندهم .
شوف جميلة ازاي ؟ (تضع
الاشياء التي كانت تحملها جنبها
وتظل مسكة بالزهره) المصريين
زمان كانوا يقولوا انها بداية
الخليقة . الاول كان الكون ده كله
فيه وبعدين طلعت قطعة ارض
صغيرة وعليها طلعت زهرة
اللوتس . ما جيش فازه صغيرة
احطها ؟ (تلتفت حولها لتلاحظ
زهرة وهي متسلسلة إلى الكري
لتصرخ وتقع منها الزهرة على
الارض)

ياسمين : ماما ماما ! (تهرع اليها) ايه اللي
عمل فيكي كده يا ماما ؟ (تجرى
إلى احمد) ايه ده يا احمد ؟ ايه
اللي حصل ؟ مين اللي عمل كده ؟
(يظهر محمد ومعه المسند)

محمد : انا اللي عملت كده .
ياسمين : (تصرخ) انت مين ؟ ايه اللي
جايك هنا ؟

احمد : موش بالقولك جيت لكم واحد
اراهي . طول عيركم كده ملحدش
ياخد كلامي جدا ايدا .
زهرة : ماتخافش يا ياسمين . ده صاحب
اخوكمي موش غريب .
(ياسمين تهرع إلى امها)

امين : ماتخافش ازاي بس يا زهرة ؟ ده

انا ركي سابت

ياسمين : وعزيز ايه مننا يا ماما ؟

زهرة : موش عارفين يا بنتي . موش
عارفين .

احمد : ده جاي علشان يلق معلمي في
محنتي معاكم . احنا الاثنين اللي
مظلومين في الدنيا دي وقرينا بقي
موش حانسك بعد كده .

ياسمين : عزيزين ايه ؟

زهرة : دلوقت نعرف يا بنتي . دلوقت
نعرف . (ل احمد) خلاص يا محمد
هي دي العيلة كلها . انتفضل



كلهم باقي في التليفون وشوف
عزيزين ايه .

محمد : (فاشارة مسدده) موش عزيز اى
حركات من بلكتك دي يا زهرة ماتم
وانا بسلكم في التليفون والا
حا اضطر اسلككم كلكم .

زهرة : ملايش داعي يا ابني .
محمد : (ل احمد) مات التليفون يا احمد
من عندك . (ل احمد يناوله
التليفون ويقل مسكاً له به وهو
يطلب الرقام) السلام عليكم ..
يا اخ مصطفى العيلة كلها
وصلت .. بلغ الامير انهم كلهم

محتجزين عندي هنا .. نعم ..
الأم والجد والأولاد .. وإننا في
انتظار الأوامر .. وعليكم السلام
ورحمة الله وبركاته .

(يضع السماعة فيعيد أحمد
التليفون إلى مكانه)

ياسمين : أيه التي يحصل ده ؟ أيه التي
يحصل يا ماما ؟

محمد : (لياسمين) موش عايز أى حركة
والا حاضريك في الميكان .. أنت
فاهمه ولا لا .. أقدى على الكرسي
اللى جنب أمك ده وماتفتحيش بلك
لغاية ما أولك .

(يضرب جرس التليفون)

أحمد : (يرفع السماعة) آسوء .. أيوه
موجود .. أنا أحمد أخو ده ..
حايكلك أمه .. (يعطى السماعة
لأحمد)

محمد : (في التليفون) وعليكم السلام ..
أفضل ... ياذن الله .. (لأحمد)
هات ورقة وقلم بسرعة (أحمد
يخضر القلم والورقة في حماس
واضح) اكتب الرقم اللى حاولك
عليه ده ... (في التليفون) نعم
يا أخ مصطفى ٣٩٣٢١٨ (يأخذ
منه الورقة والقلم ويكتب الأشياء
أخرى) نعم .. نعم .. ياذن واحد
أحد .. أن شاء الله .. ٧٣١٢ ..
حسنين سبجى عبد القادر .. ان
شاء الله .. وعليكم السلام ورحمة
الله وبركاته .

(يضع السماعة)

زهرة : خير ؟ أيه يا محمد ؟ الأوامر أيه ؟
أحمد : موش عايز ولا كلمة .. (لأحمد)
اطلب في الفسرة اللى أخذتها
يا أحمد (أحمد يطلب الرقم في
التليفون ويعطيه أحمد)

محمد : (في التليفون) مكتب وزير

الداخلية .. اسمعنى كويس ..
أنا جماعة المجاهدين في سبيل
الله .. أنا محتجزين أسيرة
المرحوم المهندس على صفوت
المكونة من أربعة أفراد الأم
ووالدها ولولدهما الاثنان وإننا
بناكل من بيتهم . رقم التليفون
٣٥٥٣١٢ . (يقرأ من الورقة التي
في يده) المطلوب هو الإفراج
الفوري عن المسجون رقم ٧٣١٢
يسجن الاستئناف واسمه حسين
صبيح عبد القادر ... نعم .. قلت
لك ٧٣١٢ . اسمعنى كويس لأنى
موش حا أكرر كلامي تانى ...
المطلوب هو الإفراج عنه خلال ١٢
ساعة والا العيلة كلها حانتقتل .
(يضع السماعة)

ياسمين (تصرخ بأعلى صوتها) لا .. لا
محمد (يصرخ فيها) اكتمى خالص والا
حا أفرغ المصنص ده فيكم كلكم .
أمين : أخذى الشيطان يا ابني .
زهرة : (تصرخ) ده جنون مطبق .
محمد : (يصرخ) ولا كلمة ! يطلق
رصاصة من مسدسه)
ستار

الجزء الثاني المشهد الأول

(نفس المنظر . زهرة في مقدمة
المسرح تقوم بإطعام أمين ، حاملة
في يدها طبقا وملعقة . محمد
وياسمين وأحمد يجلسون حول
المائدة في جنب من المسرح
ياكلون . النظار قد عاد مرة أخرى
للشرطة وكان شيئاً لم يحدث .
والمشهد العام لصالحة تتناول
عشاءها بشتل طبيعي . يلاحظان

بعض الزهريرات قد خلت من الزهر
والبعض الآخر قد ذبلت الزهور
التي به . زهرة اللوتس التي
أحضرتها ياسمين قد وضعت في
فازة رفيعة وطويلة تسع زهرة
واحدة)

أمين : (لزهرة) يا أقول يا بنتي مياش
نفس .

زهرة : إنت بقالك يومين يا بابا مكافشر
خالص .

أمين : أزاى يا بنتي ؟ موش ياسمين لسه
موكلانى لجيل النهاردة الصبح .

زهرة : وهو الجيلي ده برفك اكل يا بابا ؟
وبعدين الجيلي ده كان الفطارتع
الصبح . ده العشا بتاع ياكليل .

ياسمين (على المائدة) للحممة
« الروسو ، حلوة قوى يا ماما .
يسلم ايديكي

زهرة : الله اده أنا نسيت أعمل لكم
« الصوص » بتاعها . (تضع
الطبق إلى جانبها) عن إنك
يا بابا دقيقة واحدة بس
(تخرج)

أمين : ياسمين . تعالى بسرعة ياسمين .
ياسمين أيوه يا جده . (تذهب إليه)

أمين : تعالى خدى الطبق إلى جنبى ده
وادلغيه في أى حلة قبل أمك
ماتيجي أحسن موش قدار أكلمة
خالص . ولما أمك ترجع قوى لها
أنه اكتبهوى .

ياسمين وبعدين بقى يا جده . حانفلس في
اللعب ولا إيه ؟

أمين : حرام عليكي يا ياسمين . حانفلى
أنت وإمك على ؟

ياسمين لازم تاكل بلجده عشان صحتك .
(تحاول إطعامه بالمعلقة)

أمين : ببقي مياش غير السواد المججوع
أحمد . هو إلى دايمنا ياكل معليا .

أحمد : انا لسه واكل ايه . ما اقدرش أكل تانى .

أمين : (فى تردد) طيب شوف صاحبك كده . اذا كان بياخد من إلتى إنت بتاخذه يبقى اكيد برضك بيحب الأكل .

أحمد : ياجده انت راجل ماعدكش فكرة عن الحياة خلاص . الحشيش إلتى كان على ايامك هو اللى بيفتح النفس . إلتى انا باخده ده إختراع حديث . ده بقى بيعسد النفس . يخلى الواحد مايفرقش معاه الأكل ده خلاص . ما يمشىش بالجوع . وائى حاجة يتاكلها يالايها حلوة . غيركدة ماكنتش حا انحمل الأكل يتاعمك كده .

ياسمين : امال لو كنت بتجوع كنت عملت إيه ؟ كنت اكلتنا بقى .

أمين : ياسلام ياولاد . انتم كدة بتضيعوا الوقت ودلوقت امك ترجع . ما تمال يا بنى صاحبك بس يمكن يطلع جعان .

أحمد : (لحد) انت جعان يا بنى ؟ والله شكك جعان .

محمد : الحمد لله .

أمين : يادى الحظ !

محمد : عموما ما تتضايقش ياجده . (ينهش من على المائدة ويتجه إلتى) هو فى بيتك ؟

أمين : ربنا يخليك يا محمد يا بنى . انت ابن حلال .

(محمد ياخذ الطبق ويفرغه فى * أحد الأطباق الفارغة على المائدة ثم يعود به إل حيث يجلس أمين أثناء دخول زهرة حاملة طبق فى يدها)

زهرة : جربوا بقى « الصوص » ده مع اللحمه . (تضع الطبق على المائدة) تاخذ شويه يا احمد ؟ ده حلو قوى معمول بالنعناع

أحمد : صلصة بالنعناع ؟ جالك كلامى

ياجده ؟ دوق بقى ياسيدى .

أمين : انا خلصت خلاص .

زهرة : خلصت إزاي ؟

محمد : انا وكلته اللى كان فضل فى مبله . اعمل ايه لبيتك إتاخريت . خت يكون جعان ولا حاجه .

أمين : الحقيقه بعد ما مشيتى جعت شويه .

زهرة : (ضاحكه) يا بابا . إطلع من دول .

ياسمين : حلو يا ماما قوى « الصوص » . لازم اتعلمه منك .

أحمد : لو علمته لاصحابك حاجيلهم إغماء قوى . حد يحط منعاع على اللحمه ؟ جات لك إزاي المفكرة دى ؟

ياسمين : ده طبق معروف ياغبى . (تحمل بعض الأطباق الفارغة إلى الخارج)

أحمد : ولا حتى الحبوب بتاعت الواد سندس ممكن توصل للمفكرة دى . لحمه بالنعناع ؟

زهرة : (لأمين) يالله يا بابا انخلك تستريح بقى بعد الأكل .

أمين : يالله يا ابنتى .

(زهرة تدفع بكرسى امين امامها فتخرج من جانب بينما تواصل ياسمين رفع السفرة فتخرج من الجانب الآخر . يبقى محمد وأحمد وحدهما على المسرح)

محمد : انا جالس إنى اعرفك من زمان يا احمد .

أحمد : ما هى عشرة برضك كام يوم دلوقت وانت مأنسا هنا

محمد : لا الحمد من قبل كده زى ما نكون كنا سوا فى المدرسة او اخوان شقة

أحمد : اكتر من شقة . ده انت اللى عملته معليا ياجده عمر ماحد عمله ابدأ . بس على فكرة لازم تبقى تخلينى اتزل روح للواد سندس امون احسن بعدين اموت .

(تعود ياسمين بصينيه قهوة)

ياسمين : القهوة اللى على اليمين دى سادة والباقي مضبوط . (تنادى) ماما . القهوة جاهزة .

(تدخل زهرة تلاحظ ذبول الزهور وإن صورة زوجها على الحائط ماتت قليلا)

زهرة : (لياسمين) ياسمين . شيل يا حبيبتي الورد اللى دبل ده . واعدلى صورة باباك . (تاخذ فنجان قهوة وتجلس على الكنبة)

أحمد : لو كان ابويا لسه عايش ماكنتش اتهدلت كده .



(ياخذ كل من محمد وأحمد فنجانا من القهوة . يا سمين تعدل الصورة وتخرج بزهريتين فلا تبقى بالفارغة إلا الزهرية اللى بها زهرة اللوتس)

زهرة : (تتندب) لو كان ابوك عايش كانت حاجات كتير التغيرت فى البلد . موش فيك لودك .

أحمد : انا مايفش دعوة بالبلد . انا باتكم على الدال اللى انا فيه هنا ده . مافيش فلوس . مافيش مفتاح للشقة . لحمه بالنعناع !

زهرة : ما هو لو كان ابوك عايش كان

حايبي لك دعوة بالبلد . أبوك كان راجل وطني أصيل . كان سبب نجاحه في شغله أنه كان يحب مصر . ما كنتش مجرد مهندس عظيم . كان قائد مؤمن ببلده وبلقيتها . عرف إزاي يحرك كل الناس اللي معاه في المشروع . خلاهم يحبوا البلد ويؤمنوا بها زي . كل العمال والمهندسين اللي معاه كان عندهم ريتا فوق وهو تحت .

محمد : استغفر الله !

زهرة : الله يرحمه . كان بيتصور انكم حاطلوا بنفس الروح الوطنية دي . موش فاكرا لما اخذك وانت لسه طفل صغير لاسوان وفرجك على السند العالي وقال لك ده اكبر مشروع مهندس في العالم ؟

أحمد : لا موش فكر .

زهرة : موش فاكرا لما قلت له وقتها انك عايز تطالع مهندس غلشيان تبنى واحد زيه ؟ ساعتها قال لك السند الى انت تبنيه لازم يكون اكبر من ده . موش فاكرا لما كنا في اسوان ؟ أحمد : (يلهجة سودانية) فاكسر يا اوسمان لما كنا في اوسوان ؟ لا موش فكر .

زهرة : ياخسارة .

أحمد : خسارة ليه . هو السند موش لسه موجود ولا خلاص دهو ؟ زهرة : الجسم موجود . لكن المعنى ... الرمز ..

أحمد : انا لما زرتاه مع المدرسة ما كنتش فيه غير جسم السند ماشوفاش باقي الحاجات التانيه اللي بتقول عليها دي . (بنفس اللهجة

السودانية) ايه العبارة ؟

زهرة : ولذلك كان دائما يقول ان القيمة الحقيقية للسند العالي كانت اكبر بكثير من انه مشروع هندسي عملاق . انه كان امتحان للإنراة

الوطنية . كان تجسيد لقضية . كان رمزاً للكرامة والحرية . ياريتك يا أحمد كنت كبير وقتها . كنت عرفت يعني ايه ان شعب من الشعوب يبقا له قضية يدافع عنها بعدما لار ضد حكم الملك الفاسد . وطلم الإنجليز بعد ٧٠ سنة استعمار . وأهم الإنزال . وحقق اول وحدة عربية في التاريخ الحديث . وبني الممد العالي . وكان بيسمى لالاملة الدولة الحديثة (تنهد) قد ايه كنت انا وأبوك سعداء ان اولادنا يتولنوا في العصر ده .

أحمد : إحنا اولاد النهاردة .

(يضرب جرس التليفون فيهرع محمد بسرعة إلى مسدسه . لحظة . تتجه زهرة في هدوء إلى التليفون)

محمد : (لزهرة) لا . بلالان إنتسي (يتدلى) ياسمين .

ياسمين : أبوه (تدخل)

محمد : ردى على التليفون .

(تتجه ياسمين في تردد إلى التليفون)

ياسمين : (في التليفون) آلو .. (تصرخ فرحة) نرجس اخنتي ؟ موش معقول .. إزيك يانرجس ؟

زهرة : نرجس بنتي !

أحمد : (أحمد) ايه اخنتي اللي في السعودية على التليفون كمان . يبقى انت احتجرت . العيلة كلها . موش نالضك غير أبويا .

ياسمين : (في التليفون) كلنا كويسين الحمد لله ... وانتي ولادك عاملين ايه ؟

زهرة : خليني اكلمها يا ياسمين .

ياسمين : (في التليفون) ماما ايه حلاتكم .

زهرة : (في التليفون) نرجس يا حبيبتي إزيك وإزاي فتحى والأولاد ...

الحمد لله .. كله كويس يا حبيبتي . ماله صوتك ؟ .. لا يا حبيبتي مايفش حاجة .. لا جده صحته الحمد لله كويسه .. لا أبدا . خليني اكلم الأولاد .. إزيكه ياسوسن ؟ إزاي داليا ؟ (يتهدج صوتها) يا حبيبتي .. طيب إديني ماما تانى ... حاتيجوا إمتى يا نرجس ؟ .. الاسبوع الجاي ؟ ياسمين (تصرخ فرحاً) الاسبوع الجاي ؟

زهرة : لا الاسبوع الجاي بعيد قوى ... بعيد على يانرجس .. لا (في نأث واضح) يامين يحيينا لالاسبوع الجاي ... لا يا حبيبتي تعالوا على طول .. باسرع ما تقدروا . (يحبس صوتها) ... عايزه الشوفكم يسره .. (تبعد عنها سماعة التليفون) .. موش قادرة اتكلم (أحمد ياخذ منها التليفون)

أحمد : إزيك يايت يانرجس ؟ ماتيفش عبيطه يايت مايفش حاجة .. إنت موش عارفه أمك ؟ كل ماتوحشوها تعيط ... يا اقول لك ايه ؟ إنت لسه لابس القصرية اللي فوق دماغك دي ؟ .. الراجل حايطفش منك يايت .. الحق على ... ياستى ماما كويسه والله .. وجدى كويس كمان .. وأنا وياسمين كويسين .. مايفش اى حاجة .. المدة خلصت ؟ طيب باى باى .. قوى لغشى يخف عن البنات الامريكان اللي في الشركة ... باى . (يضع السماعة)

(زهرة تتفجر في البكاء)

محمد : لو مسحتي موش عايز الحاجات دي .

زهرة : سيني مكالش دعوة . إنت ايه مكالش قلب ؟ مكالش إحساس ؟

(ياسمين تهرع إلى امها وتحضنها)
ياسمين معلبش يا ماما مافيش داعي للانفعال.
زهرة : ايه الحكاية ؟ هي عملية تعذيب ولا ايه ؟ خلصونا بقى قلت ١٢ ساعة وبعدين بقوا ٢٤ ساعة وبعدين ٤٨ وبلوقت بقى لنا ٣ ايام وانت حاطط المسس في وشنا ليل مع تهاون لا قاترين نخرج ولا ندخل . هو معسكر اعتقال ولا ايه ؟ موش معقول كده .
محمد : وانا ذنبى ايه ؟ موش فيه اوامر بانفذها ؟
احمد : هو مالفوش نذب . فيه اوامر ببنفذها .
زهرة : كلمهم يا اخي ان التليفون شوف ايه الموضوع .
ياسمين : هدى نفسك يا ماما أمل .
محمد : موش اتكلما ابحار وقلنا لسه فيه ملاويزات ؟
زهرة : طبيب مانشوف يا ابني ايه اللي تم في المفاوضات حاول تدخل عشان نخلص .
محمد : انا دورى ابنى احتجزكم وبس .
زهرة : (رافعة يديها إلى السماء) رحمتك يارب !
ياسمين : طعى صوتك يا ماما بعدين جده يصيح .
زهرة : (تخفض صوتها قليلا وتحاول ان تتكلم ناسيا)
انا عزيزه اناهم باءوت انت موقفك ايه بالضبط ؟ انت مشترك في عملية انت موش عارف اى شيء عنها . مين اللي مطلوب الافراج عنه ده ؟ والى احنا حياتنا بقت رهيمه عشاننا ؟
محمد : سبق سالتيني السؤال ده وقلت لك ما اعراض . انا بانظ اوامر .
زهرة : طبيب مين اللي اصدر الاوامر دي ؟
محمد : امير الحماة .

زهرة : طبيب ما اتصل به وتشوف ايه الحكاية ؟
محمد : معرفش طريقه
زهرة : امل حاقبله ازاى ؟
محمد : لما اكمل العملية وابنت اهليتي . ساعتها الاخ مصطفى حايقدمنى له . حايقنتنى بالفلاح ويفسنى للجماعة .
زهرة : ومين اللي قاله الكلام ده ؟ اذا كنت عمرك ماشفته ؟
محمد : الاخ مصطفى . هو حلقة الوصل بيني وبين الامير .
زهرة : يعنى هو طلب منك تعمل العملة دي عشان الامير اللي انت عمرك ما شفته ولا تعرفه ؟
محمد : عشان الامير يقبلني في الجماعة .
زهرة : وهل يرضيه ان حيانا انا واولادى وابويا نروح في سبيل الله تدخل الجماعة دي ؟
محمد : وحياتي انا كمان . ابلكم .
زهرة : مافيش وسيلة ثانية يا ابني الله تنضم للجماعة دي غير العنف والارهاب ده ؟ سيبوا الزهور تتلفح والدنيا تبقى جميلة . اذا حاولطوا الورد بالجنائزير حليموت . ويخلي من الحياة .
محمد : الاسير اعلم منى ومنك بالسبيل مغرور يتعمل .
زهرة : (تتنهد) ياربى .. ايه اللي جرى في البلد ؟
محمد : (يفعل) موش عايزانا ننضم للجماعات اللي بتدعو إلى سبيل الله امل عايزانا نروح فين ؟ عايزانا نعمل ايه ؟
احمد : مافيش اى حته الواحد يروحها وما فيش اى حاجة الواحد يعملها . النادي بقى دمه ثقيل والصوب فيه غلاية نار . مافيش غير الواد سندس هو ايلي انا بالروح له .
محمد : القساد عم البلاد وماعدش ينفع

معه غير البتر .
زهرة : يا ولاد البلد محتاجه لكم أكثر من اى وقت قبل كده . ما تضيعوش نفسك وانتق من عز الشباب .
محمد : إجملا البلد محتاجة . لكن محتاجة للمؤمنين اللي بيعرفوا محتاجة لى مستعدين .
سبيل إعلاء كلمنا
شريعة الاسلام . وعشان نوصل لده لازم يبقى فيه ناس مستعدة تضحي بنفسها تستشهد في سبيل الله .
زهرة : يا ابني الاسلام بيننا كلنا لكن حل



المشاكل اللي احنا بنعاني منها نلوقت ...
احمد : (يقاتلها) مافيش حل .
محمد : الاسلام هو الحل .
(يضرب جرس التليفون بفزع الجمع)
زهرة : اللهم اجعله خير .
محمد : ياسمين . زى المرة اللي فلتت .
(ياسمين تتجه بسرعة للتليفون)
ياسمين : (في التليفون) آلو .. آيوه .. مين ؟ مكتب وزير الداخلية ؟
(محمد يندفع إلى التليفون ويخطئه من بين يدي ياسمين)
محمد : (في التليفون) السلام عليكم ...

نعم أنا محمد إبراهيم عيد
الصمد .. محاصر ؟.. آسف ..
لاموش يتألمهم ... عندي أوامر ..
ما أعرفش هم فين .. آسف .
(يضع ساعة التليفون)

زهرة : إيه اللي حصل .

محمد : بيحاولوا يساموني .

ياسمين : بيقلولك لك مين إلی محاصر ؟

محمد : بيقلول البيت محاصر ولزيم اسلم

نفسى . طبعاً رفضت . وبعددين

عايزين يعرفوا مكان أمي الجماعة

وبقية الأخوان . اذا كنت أنا نفسى

ما أعرفش هو فين .

زهرة : طيب وبعددين يا ابني حاتمعل

ايه ؟

محمد : حاتمعل الأوامر .

إظلام

المشهد الثاني

(وقت متأخر من نفس الليلة .

الجميع قد أروا للفرش . محمد

وحده على المسرح . يجلس على

الكنبة وإلى جواره التليفون .

جميع الانوار قد اطفئت ولم تبق

غير « ابابورة » واحدة مضائة

بجانب مقعد . تدخل ياسمين

مرتدية « روب دى شامبر »)

ياسمين : إنت لسه صاحي بركك يا محمد ؟

محمد : أنا موش با انا .

ياسمين : أنا كنت رايحه أشرب قلت آجى

أشوف لو محتاج حاجة ؟

محمد : أشكركه جدا .

ياسمين : موش حاتمعل شوية .

محمد : أنا زى جندى الحراسة ما أقدرش

أسيب شغلي وألثم .

ياسمين : على فكرة أنا سمعت كلامك على

العشا النهاردة وتأثرت به جدا .

أنا عمري ما قبلت شاب عنده

إحساس بالحق والواجب زيك

كده .

محمد : فيه كتير زيسى . إنت اللي

ما تعرفيهوش .

ياسمين : معظم الشباب اللي معاليا في

الجامعة لو اللي بالاضوفهم في

النادى ماعندهوش اى قضية

يهتموا بيها . إنت شوع تانى .

يمكن الواحد يتلقى معاك

او يختلف لكن إنت صاحب

قضية .

محمد : فيه حد يختلف على كلمة الله ؟

ياسمين : لا مالمش . لكن ممكن يختلف

على الوسيلة . هل هي اللين

ولا العنف .

محمد : اللجوء للعنف معناه إن كل

الوسائل التكتلية فشلت .

ياسمين : ايوه لكن متهايل من اللي الواحد

يعرفه ان اللين في الاسلام جزء

أساسي من طبيعة الدين السمح .

موش مجرد اختيار من

الاختيارات . موش ربنا قال « ادع

إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة

الحسنة وجادلهم بالتي هي

أحسن ؟ » إن ربك هو أعلم بمن

ضل عن سبيله وهو أعلم

بالمهتدين . » مبدأ الرحمة ده أول

حاجه بتيجي في مخي لما الفكر في

الاسلام . درجة الرحمة في الاسلام

بتوصل إلى ان ربنا بيقبل توبة

الانسان بمجرد ما يتوجه له

بالتوبة . بينه وبينه . بدون اى

وسيط ولا أسير أنا كان نفسى

أتناقش معاك النهاردة على العشا

لكن للأسف مكلتني فيه فرصة .

يعنى السلى انت بتعملوا فينا ده

والربح اللي انت مسببه لماما موش

معقول ده يرضى ربنا .

محمد : شوق يا أخت ياسمين انت وعيلتك

كانكم عيلتي بالضبط . لا تخيل

أنا لك ايه حبيبتكم . والدتك دى

ست كويسة . ست خيرة .

وبتعمل بطريقتها لصالح المجتمع

والحديث الشريف قال : خير

الناس انفعهم للناس . وأخوك

ضحية هذا المجتمع . أنا محلس

أنا اخ لى أنطق . وجدك راجل

طيب واضح انه كان له تاريخه .

وانت .. (يتردد) انت أفضل

ما تكون الأخت . لكن الواجب

واجب . وأنا واجبي أنسى

أحتجزكم لغاية صدور أوامر

أخرى . ده هو السلى حاتمعلنى

الجماعة . الجماعة اللي حاتمعل

حال المجتمع الكافر ده . وترجع

دولة الاسلام .

ياسمين : مصر موش دولة كافرة يا محمد .

مصر مؤمنة . موش بس بالاسلام

بكل الأديان .

(برهة) أنا موش مقلتعة

بكلهم . لكن ما أقصورش قد ايه

أنا با أحتريك لانه مقتنع بحاجة

ومؤمن بيها إلى هذا الحد .

محمد : الانسان بدون ايمان يبقى كافر .

ياسمين : ممكن يبقى انسان كافه . يبقى

غيبى . لكن ليه كافر ؟ هو الكفر

بالسهولة دى ؟

محمد :

ياسمين : انت عارف اني كنت مضطربة ؟

محمد : لا ما أعرفش .

ياسمين : كان شاب كويس وابن ناس لكن

ما إنقلبش . كان كافه . حياته

شاذية ماعندوش احلام

ولا طموح . عايز يخرج ويتفصح

وإلى الصيف يسافر برة . في الأول

كنت سعيدة به جدا وكنا مبهسين

سوا . لكن بعد فترة حاسيت

بفراغ رهيب . كل ما كنت الفكر

حاتمعل ايه بعدما نتجوز . حياتنا

حايقي شكلها ايه . كنت يا ألق

أنا أبويا كان راجل عظيم صاحب

مبدأ وصاحب قضية . ازاي في

النهاية اتجوز إنسان مالوش اى

موقف من اى حاجة . انسان

يعيش عُلشان يتجمع بالحياة
ويس . انسن فاضى من جوه ؟
حاولت كتع ابنى اتاظم . على
الوضع معار لكن ماقدرتش . فى
الاخر سبيته . الناس ماكنانش
فاهمه ايه الحكاية وكثير من
اصحابى عارضونى . لقوا لى
ازاى شيبى واحد شكله كويس
واين ناس وميسوط . كان بالنسبة
لهم يعتبر كامل من كله . لكن انا
كنت شابيه غير كده . كنت شابيه
ناقص حاجة مهمة جدا . ناقص
اهم حاجة فى اى انسان . والحاجة
دى موجودة فيه .

محمد : لو كان خطيبك ده عاش عيشتى
كان بلى زيبى . لو كان عاش حياة
الفقر والحرمان كان لازم حاريفش
الوضع الفساد اللي حوالته .
خطيبك كان بيسأل بره كل سنة
لكن انا موش عارف اعرض حتى
هنا .

ياسمين : فيه ناس كثير بتعلمنى من الفقر
والحرمان لكن موش كلها بتشور
عليه . لازم الانسان يكون من
نوعية معينة عُلشان ببقى له
قضية . وللاسف النوعية دى
اصبحت نادرة جدا فى المجتمع
بتاعنا لانه مجتمع تالف مالوش
هوية . الشباب بيقتى وقتهم
بتفرج فى التلفزيون على برامج
متخللة ويسمع اغاني مابطة ..
(فترة ننظر خلالها اليه دون ان
نتكلم) انت واندك ببشتغل ايه
يا محمد ؟ وفين واندك ؟

محمد : ابويا على قد حاله . وولدتى
ما اعرفهاش .

ياسمين : إتوفت من زمان ؟

محمد : مشيت من زمان .

ياسمين : مشيت إزاي ؟

محمد : ابويا ولى اطلقوا بعد ما اتولنت

على طول ومن يومها ما اعرفش
طريق اى بيلى فىن .

ياسمين : ملحوشت تلاقىها ؟

محمد : حاولت كتير بدون فائدة . كان
نفسى يكون لى ام زى بقية الاولاد .
كنت بلحس بالحاجة شديدة ان
يكون لى ام . كنت عارف ابنى لى ام
لكن موش عارف هي فىن . موش
عارف هي عايشه ولا ميتة . المهم
ان هي عمرها ما حاولت تلاقىني .
عمرها ما حاولت تشوف ابنها اللي
سلبته فى اللقة ده جرى له ايه ؟
ومن وقتها عرفت قسوة الحياة .
عرفت ان الحياة ظلمة بتدى
الناس الى ميسهلوش واللى
يستاهلوا ما بتديهوش .

ياسمين : واخواتك ؟

محمد : سليلش اخوات . ابويا عمره
ما اتجوز تانى بعد اى .

ياسمين : ببقى لازم وهب حياته لك .

محمد : لا موش ده السبب . على اى حال
انسا ما اعرفش . احتمال يكون
اتجوز دلوقت .

ياسمين : انت ما بتشوفوش ؟

محمد : بلال عشر سنين دلوقت سليل
البيت .

ياسمين : عشر سنين ؟

محمد : اذا عمرى ما التقت مع ابويا . كنا
دايما على خلاف من صغرى .
وبعدين اول ما قدرت اقف على
رجل كل واحد راح لعله .

ياسمين : لكن ده انت من عشر سنين كنت
صغير قوى :

محمد : كان عندى ١٥ سنة .

ياسمين : وعملت ايه ؟

محمد : التلقت فى كل حته شوية .
اشتغلت فى فرن وبعدين صبي
عجالاتى وبعدين ميكانيكى

وكهربائى اخية ربنا ماهداني .

ياسمين : إزاي ؟

محمد : كنت رحت جامع فى الشراية اركب
فيه انوار . جامع صغير . يعتبر
زاوية قد الصلاة دى . قدمت
التردد عليه حوالى اسبوع . وجدت
انى باشعر براحة كبيرة واننا فيه .
فى بيت الله . ولى الجامع قابلت
شباب كتير صالحين . شاركت
معاهم فى بعض الاعمال من اجل
الاسلام . حاجات بسيطة لكن
حسنتى بقيتتى مرة لغينا على
البيوت فى الحى . كنا ندخل البيت



من دول نطلب نقال الرجال الى
فيه ونقول له انه لازم يحجب
الحريم آل عنده . لانهم مسئولين
منه يوم الدين . مرة تانية كان فيه
مسرحة فى بلد فى الدقهلية . واحد
زمننا قال لانا انها مسخرة . روحنا
ولعنا فى المسحبة الى كانوا
يقلدوا عليها المسرحية . مع
الوقت لغيت ابنى عُلشان الاى
نفسى لازم انفس لجماعة من
الجماعات . وبعدين بالمصدة
قابلت الاخ مصطفى فى الاتوبيس
وانا جاي من عند جماعة اصحابى

في البحيرة قال لي إنه لسه راجع من
السعودية . الكلام جاب بعضه
قلت له إني عايز اتضم لجماعة .
فقال لي أنه يعرف امر جماعة
وحايكلمه عنى . حسيت أن ملقة
انفتحت لي في السما . مع أن منظره
في الأول ما كلش يوحى بأنه راجل
صالح . حسيت لأول مرة أنى
قربت من الجنة (ياسمين تنظر
إليه في صمت) أخت ياسمين ..
(يتردد) .. أخت ياسمين أنا ..
أنا عايز اخذك معايا .

ياسمين تأخذنى ؟ تأخذنى فين ؟

محمد : أخذك للحق والعدل .. اخذك
للاسلام .. اخذك الجنة .
ياسمين وأنا لسه موش قادرة افتتح أنزاي
الطريق للجنة يمر بالسدس
والجنزير .

محمد : المسدس ده لكافر . حياة الكافر
مالهش أى قيمة . زيه زى الكلب .
عايز كللك عن الفريضة الغالبية ،
عن الدولة الكافرة ، عن المجتمع
الجاهل ، عن ...

ياسمين (تقاطعه) احنا موش كفرة
يا محمد . احنا مؤمنين زيك
بالضبط .

محمد : هسى دى نقطة الخلاف بينى
وبينكم . أنا موش راضى على
المجتمع ده . شليف إن الإصلاح
هو في دولة الاسلام .

ياسمين وهو الإصلاح لازم يكون على
حساب كل قيمة حضارية ؟ لازم
يكون بالارهاب والقتل ؟

محمد : خلاص . كفاية كدة مايش داعى
للمناقشة . موش حاضرمول لحل .

ياسمين (بعد لحظة صمت) أنا قلبية
أنا . موش عايز حاجة ؟

محمد : شكرًا

ياسمين تصبح على خير (لا يرد . ياسمين
تتجه إلى الداخل لكنها قبل أن
تخرج تتوقف مكانها وتستدير
إليه) تفكر بكرة حايحصل إيه ؟
بكرة رابع يوم لك معنا .. تفكر
المعتقل ده لسه حايستمر مكان ؟
(محمد لا يرد . ياسمين تنظر إليه
لحظة ثم تخرج)

(إنقلام)

المشهد الثالث

(نفس المنظر في صباح اليوم)
القائل : محمد جالس على الكنبه
وقد غلبه النوم . رأسه سقط على
كتفه ويده مازالت قبضة على
المسدس على صدره .
« الإبحورة » إلى جانبه مضادة
كما هي من الليلة السابقة . تدخل
زهرة مرتدية ثوبا صلبا مليشا
برسوم الزهور المبهجة . طرازه
بسيط والوانه هادئة . تفاجأ
بمنظر محمد وهو نائم فتتوقف في
مكانها حتى لا توقظه . تتأمل
منظره لحظات إلى أن تدخل

ياسمين من الجانب الآخر مرتدية
بنطلونا ابيض و « تى شيرت »
ملون مكتوب عليه (I Love Egypt)

ياسمين صباح الخير يا ماما .

زهرة : (تشير إليها بالسكوت) وطى
صوتك . محمد لسه نائم .

ياسمين (وهي تتقدم إلى أمها وتشاورها
النظر إلى محمد) أخيرا نام
شويه ؟ ده لغاية الساعة ثلاثة
صباحا كان صاحي .

زهرة : انت كنتى لسه صاحبة ؟

ياسمين قامت أشرب لقيته لسه ما نأش .
قعنا نتكلم حوالي ساعة ويعدين

دخلت نمت وهو برضك قاعد انت
عارفه يا ماما أنا اكتشفت إنه في
داخله إنسان عويس .
زهرة : أنا عارفة يا بنتى . لكن لئلا
موش هوده اللي تنفك .
ياسمين إزلى تنفعنى راجل زى ابويا بس
هو فين ؟ هل ياترى غمرى
حا الألبه ؟

زهرة : لازم يكون عندك دايمًا أمل . مصر
ولادة يا بنتى .

ياسمين على الأقل ده إنسان بيبحث عن
الحق .

زهرة : خوّى أنه بالمطريفة دى
ما يوصلوش .

ياسمين موش أحسن من اللي ما بيدورش
على حاجة خالص ؟

زهرة : والله يا بنتى ما أنا عارفه . اذا
كان اللي بيدورش مضلل والسلي
ما بيدورش ضايع . يبقى المسائل
في النهاية بتسلى . يعنى محمد
ده زى احمد اخوكى بالضبط . أنا
موش عارفة أنا غلطت في إيه
بس ؟ أنا حربت حياتى كلها لكم
واديني إنت الحمد لله أهـ .
إشمعنى إخوكى ؟

ياسمين احمد كان محتاج لآب يا ماما . زى
محمد بالضبط . ربنا معاهم هم
الإثنين .

زهرة : ومع البلد يا بنتى .

(يسمع من الخارج صوت
كلبوم في قصيدة « صوت
الوطن »)

صوت

أم كلثوم مصر التي في خاطرى وفي فسى
أحبها من كل روحي ودمي .

(زهرة تحضن نفسها في زائل)
يا ليت كل مؤمن بعزها يجيبها حبى
لها بنى الحمى والوطن من مكم

أمين : زهرة ... يازهرة .
زهرة : ايوه يا بابا جاية حالا . عن اذنكم
(تهم بالخروج) ياسمين .
حضرى الفطار لجدك وهتبهوى فى
الايوه عنده .
ياسمين حاضر يا ماما . (تخرج زهرة)
موش محتاج لى حاجة ؟
محمد : شكرا
ياسمين نمت كويس بليل ؟
محمد : ما كانش مفروض انام خالص .
ياسمين ونوبه الصراصة دى ياترى
حققتنى امنى ؟
محمد : لما ربنا يريد . وبغدين كل واحد



يروح لحاله .
ياسمين وانت حانزوح فى ؟
محمد : مطرح مايقولوا لى .
ياسمين انا اسمع ان بعض الجماعات الى
بتكفر المجتمع بتهاجر منه خالص
وتعيش فى الصحرا . هي جماعتك
دى منهم .
محمد : لما يقبلوني الاول وابقي واحد
منهم حا اعرف الاجليات على كل
الاسئلة لىل انتم طول النهار
تسالوهمالى . هاسالسا لينايش
دلوقت عن اى حاجة لانى موش
حازد عليكم .

محمد : ساعتها ابدأ حياة جديدة بعد
ما انضم للجماعة .
زهرة : (تتنهد) ربنا معك .
(تدخل ياسمين حاملة صينية
عليها فنجان وكوب شاي)
ياسمين (لحمد) الشاى بتاعك امه فى
كبابية رى ما انت بتاحيه .
(والنسكافيه لىكى يا ماما من
غير مكر .) (تعطى لكل منهما
ما يخصه وتأخذ فنجانها وتبدأ فى
رشقه . تنظر إلى زهرة اللوس .
ياه ! بهى يا ماما زهرة اللوس
بيلت خالص .
زهرة : اللوس يا حبيبتي عسرها
ما تعيش فى فارة ابدأ . لازم تعيش
فى الطينة جنب الميه والهوا
الطلق . لما تجسيها فى الفارة
ضرورى تدبل .
ياسمين بس دى قريت تموت .
زهرة : لو الزهرة دى ماتت فيه زهور تانية
كثيره فى الشمس والهوا .
ياسمين (فى اسى) وهم فى دول الشمس
والهوا ؟ الولاد جالس كانه فى
زمن زانة . اربع ايام بكونت فى
الحبسة دى كانتا فى عنبر سجن
حرام الراديو حرام التلفزيون .
حتى الجورنال حرام - يعنى
لوقعات حرب فى البلد موش
حانعرف عنها حاجة .
محمد : انا أسف .
ياسمين اعزرتنى انا ماعندش طليقة
الحبسة دى .
محمد : كان لازم اتفاد الاوامر
زهرة : انت يا ابني سيجون زينا
بالبسيط
محمد : كله يا امي الله .
زهرة : لا إله الا الله
صوت

يحبها مثل انا ؟
(محمد يتأمل فى نومه ثم يهبط
فجأة من رفقه)
محمد : (شاهرا مستسه) مين اللى فتح
راديو ؟ انا موش لقت مايفيش
راديو ولا تلفزيون ؟ مين اللى فتح
الراديو ؟
ياسمين ماحدش فتح راديو . ده جاي من
يره .
صوت
ام كلثوم احبها لظلمة الظليل - بين الروج
الخضر والذليل
نيلها ما اينعه مفضضا بذهبا
ونيلها ما ابدهه يفتال يا بين
الربى
(زهرة تحاول ان تتمالك نفسها
لكن لا تستطيع فتبكي)
ياسمين ارجوك نزل المسدس ده من وشنا
صوت
ام كلثوم بيني الحمى والوطن من ميم
يحبها مثل انا ؟
محمد : (يسد الانبيه) صوت المرأة
عورة !
(تختفي الانبيه)
ياسمين نزل ايديله . خلاص الصوت راح .
محمد : هو النهار طلع ولا ايه ؟
زهرة : (وهي تجفك دموعها فى هوى)
لازم النهار يطلع موش ممكن للنديا
تفضل ليل على طول .
محمد : صباح الخير .
ياسمين انا حانروح اجيب الشاى .
(تخرج)
محمد : التليفون ماضيريش ؟
زهرة : (فى إقتضاب) لا .
محمد : انا حاسس إن الموضوع ده
حايته النهارده .
زهرة : المهم حيلتنا فرجع طبيعيه تانى
زى ما كانت .

ياسمين (متراجعة) طيب . لو احتجت حاجة أنا موجودة في المطبخ (تخرج بسرعة)

(محمد يظل ينظر وراءه بعد أن تخرج ثم ينتقل إلى المسدس في يديه . يضع المسدس إلى جانبه ويتناول رفقة من كوب الشاي . يضرب جرس التليفون . يضع كوب الشاي بسرعة ويتلفت حوله ثم يذهب إلى التليفون ويرفع السماعة دون أن يرد)

محمد : (بعد لحظة صمت) .. إيوة يا أخ مصطفى .. وعليكم السلام ورحمة الله ... فطلت ... ؟ أزي فطلت ... ؟ أربع أيام وأنا محجج العيلة كلها وبعدين المفروضات فطلت ... ؟ وبعدين ... موش ممكن ... هي دي الأوامر ... ؟ مين اللي قال ... ؟ موش ممكن اتصل بنفسى بالأمر أو هو يتصل بي ... ؟ لا موش قلّة ذكّة يا أخ مصطفى . ده انت وسطنى الوحيد قلابير ولولاك ما كانوش سمعوا بي ولا اختاروني للخدمة دي .. ما القصدش .. بس القتل برفك عليه موش سهلة .. لا موش ضعيف ولا تخايل .. بس عزيز اتأكد أن هي دي الأوامر .. موش جازي حصل أى خطأ في توصيل الأوامر ؟ ... لا لا مافيش تراجع لا سمح الله بس أرجوك المهني .. لا .. اصلى طبعاً .. أنا موش عايزك تخبر رايك في .. أنا ممكن أقتلهم كلهم موش واحد بس لكن كل اللي بسأ قوله اتأكد من الأمر نفسه .. خلاص .. خلاص .. طلبا أنت مناكد .. إيوة سامع : أقتل واحد من الأربعة وأرميه على

باب الشقة كدليل على جدية التهديد .. إيوة فاهم .. طيب وإذا برفك ما تفلوش مطلبنا حقتل واحد تاني ؟ ... إيوة مفهوم ... طيب هل الأمر أمر جاني إبدأ بجد معين ولا أى واحد فيهم ؟ .. حاضر .. مفهوم ... ببشينة الله .. وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته .

(يضع سماعة التليفون ويسقط على الكنبه غير قادر على الحراك .. يرفه . يعلل في جلسته ويضع رأسه بين يديه . تدخل ياسمين حاملة صينية صغيرة)

ياسمين : أنا علمت لك الفطار خفيف مع الفطار بتاع جده (تضع الصينية على المنضدة وترفع من عليها طبقاً تضعه أمامه)

محمد : معلش إغيني . ياسمين : دي حلجة بسيطة جدا . محمد : (في حدة) قلت لك إغيني . موش قادر .

ياسمين : (في فرح) مالك ي محمد ؟ محمد : (مرتبكاً) مافيش . ياسمين : شكلك متغير وعينيك حمرا زى اللي فيها شرار .

محمد : قلت لك مافيش حاجة . مالكيش دعوة بي .

ياسمين : لو كنت تعبان ولا حاجة .. محمد : (يصرخ فيها) مافيش حاجة . مافيش حاجة .

صوت

زهرة : ياسمين .. الفطار بتاع جدك فين ؟ ياسمين : حاضر يا ماما . (تأخذ الصينية ببقاية الأطباق التي عليها . تخرج من الجانب الآخر . قبل أن تختفي تستدير وتنتظر لحظة إلى محمد ثم

تخرج : محمد ينهض من مقعده ويخطو بعض الخطوات العصبية ثم يرفع يديه إلى السماء وكأنه يتضرع إلى الله دون أن نسمع ما يقول . أثناء حركاته تلك يأتي صوت زهرة من الداخل)

صوت

زهرة : لا يا بابا لازم تاكل عشاءنا ماتخدش الدوا على معدة فاضية .. ده النهاردة يوم جميل . لما صحيت الصبح كان الفجر لسه بيشتقق صليت وبعدين فطحت شباك أوضتي ووقلت في الهوا الصافي وثبتت من فوق العمارات اللي حولينا ضوء الشمس من بعيد وهو بيتنثر في السماء . اتبددت الضلمة لقدام عيني . والسماء باقى لونها وردي . زى لون الأزهار . وسمعت من بعيد صوت العصفور وهي بتزقزق . حسيت انه رغم العمارات اللي محوطانا من كل ناحية وسده علينا المنظر إن في الأفق البعيد فيه نهارجديد بيتوك . أنا متفائلة جدا النهاردة يا بابا ما تضيعش باقى فريحتي دي . علشان خاطري كل الفطار ده من أيدي علشان خاطر اليوم الجميل ده .

(محمد يهوى على الأرض راکعا ويخفي رأسه بين يديه ويبكي بصوت مسموع)

يلقه يا بابا ياسمين حاتكمل معك الفطار مسالة ما أروح أنا أصحى احمد وأشوف طلبانة .

(تدخل زهرة فتجد محمد في هذا الوضع)

زهرة : محمد مالك ؟ (محمد يبكي ولا يتحرك)

زهرة : محمد . السعد هنا قدامى
(يجلس) رد على بصراحة عثمان
المسألة خطيرة جدا . انت تعرف
الناس الى انت بتشتغل معاهم
دول ؟

محمد : اعراف الأخ مصطفى يس . ولت
لأنه هو اللي جا يعرفني بأمر
الجماعة بعد ما أخلص العملية .
زهرة : أبوه تعرف حاجة عن الجماعة دى
يعنى .

محمد : حا اعراف كل حاجة إن شاء الله
بعد ما أخلص العملية دى .

زهرة : (فى قلق الام) إسمعنى كويس

زهرة : (نقول من على الأرض) روحى
يا ياسمين ساتينش جندك
لوحده . (ياسمين تخرج) إبنى
نصرة وزارة الداخلية اللي انت
كتبتى .. لئلا احاطهم انشوف ايه
الموضوع .

محمد : أرجوكى .

زهرة : لازم اتأكد .

محمد : (فى تخال) قلوا لى ما التكمش .
هم اتصلوا بيهم خلاص .

زهرة : (فى تصميم) حاسا اكلمهم يعنى
حاسا اكلمهم . فى النمرة .

محمد : على الترابيزة هناك .
(زهرة تحضر النمرة وتطلب فى
التليفون)

زهرة : ألو .. مكتب وزير الداخلية .. انا

زهرة الشرقاوى .. أبوه انا

يا فهدم ... لا مازنا محتجين ..

لا انا بالتكلم من وراء .. احنا بقا

دولت اربع ايام وموش عارفين

حاجة .. هل انتم حاتلجوا عن

المسجون اللي هم طليبين ولا لا ...

احنا حيلنا فى خطر انا واولادى

ووالدى .. أبوه سامع .. بتقول

ايه ؟ ... عصبية ؟ عصبية

ايه ؟ دى جماعة إسلامية ..

قضية إختلاس ؟ .. موش ممكن ..

سيالك منك انك يا فهدم من الكلام

ده .. مستحيل .. تسمح لى

سيالكك ابلغه الكلام ده ..

لا موش معاهم .. لا هو ما يعرفش

اى حاجة .. انا بانك لسيادتك انه

ما يعرفش اى حاجة عنهم ..

ما القفى إزاي دى عيلتى كلها ..

لا أرجوك ماليش داعى .. ابنى

فرصة يمكن اتصرف .

(تضع سماعة التليفون)

محمد : (فى توجس) ايه انكحاية ؟

فيه ايه يا ابنى قول لى .

محمد : (يعتدل فى جلسته دون أن يقوم
من الأرض) المفاوضات فشلت .

زهرة : بتقول ايه ؟

محمد : المفاوضات فشلت .

زهرة : مستحيل ..

محمد : المفاوضات فشلت .

زهرة : عرفت إزاي ؟

محمد : المفاوضات فشلت .

زهرة : موش النهارده .

محمد : المفاوضات فشلت

زهرة : لازم فيه خطأ .

محمد : المفاوضات فشلت . المفاوضات

فشلت . المفاوضات فشلت .

(زهرة تصرخ صرخة مدوية

وتسقط على الأرض إلى جانبه .

ياسمين تدخل بسرعة)

ياسمين : ايه يا ماما فيه ايه ؟

زهرة : (تتمالك نفسها بسرعة) ما فيش

حاجة يا بنتى .

ياسمين : صرختك حرافت قلبى . مالك

يا ماما ؟ قاعدين فى الأرض كده

ليه ؟

زهرة : انا ولقت يا حبيبى ومحمد كان

بيسندنى .

ياسمين : (تركع إلى جانبه) سلامتكم الف

سلامة . حاسة بحاجة ؟

زهرة : السواعة كانت جلدة قوى

يا بنتى .

ياسمين : الالم فى ؟

زهرة : فى جسمى كله . فى قلبى . فى

روحى . آه !

ياسمين : الف سلامة عليكى . (تنظر إلى

محمد) حاسا اطلب دكتور لأمى

(تذهب إلى التليفون)

زهرة : هاتى التليفون ده وروحى انت

لجدة .

ياسمين : موش حاسيبك كده ياماما



يا ابنى . مصطفى الى انت بتقول
عليه ده نصب . واتقبض عليه .
ماليش جماعة ولا أمير . دى
عصابة معروفة واللى هم طلبين
الإعراج عنه ده مجرم منهم فى
قضية إختلاس .

محمد : (مستهزا) هه اديمة .

زهرة : صدقنى يا ابنى ده الكلام الى
قلوا لى .

محمد : أبوه انا اصدقك انهم قالوا الكلام

ده . لكن إنت إزاي تصدقهم ؟

دى لعبة مكتولة الغرض منها

انى اسلم نفسى . شحكوا عليكى

ياست هاتم وخلقوكي تنلذى لهم
الى هم عايزينه
زهرة : الكلام ده لو كانوا هم اللي طلبونا .
لكن زى ما انت شايف انا اللي
طلبت .

محمد : لو ما طلبتيش جاييز كانوا هم
طلبوا برضك وقالبوا في نفس
الكلام . اطلبهم تناسى بقى في
التليفون والقول لهم يلعبوا
غيرها .

زهرة : لا يا محمد لا . دول ما كانوا
عايزيني اقول لك . لما قلت لهم اني
حا ابلغك الموضوع ده قالوا لي
ما هو عارف . كانوا منصورين
انك مع العصاة وتعرف كل شيء
عنهم . ما يعرفوش انك عرفة
ما شفت حد فيهم غير مصطفى
ده .

محمد : على اى حال مصطفى اللي بتقول
اتقبض عليه ده لسه مكمن في
التليفون مافيش من ساعة واحدة
ولو عايزة اطلبه لك دلوقت .

زهرة : الرجال بيقول في احنا لسه قابضين
عليه حالا .

محمد : بيني وبينك التليفون . (يجذب
التليفون من جانبيه ويطلب الرقم
بسرعة وينتظر لحظة فلا يرد عليه
أحد . يضع السماعة ويظل
ساعيا) هم ما قالوا لكيش تقولي
في الكلام ده ؟

زهرة : لا والله ابدأ . انا اللي اقترحت اني
اقول لك . هم فاكرين انك عارف .
فاكرينك مع العصاة . صدقني
يا محمد . صدقني .

محمد : ايوه . صدقني وسلم نفسك .
صدقني وادخل السجن .

زهرة : انت موش كنت مستعد تضحي
بحياتك من شوية .

محمد : ايوه في سبيل الحق . في سبيل
الاسلام . في سبيل الله . لكن انتم
قتلتوني دلوقت بدون استنهاد
سراقم مني قضيتي .

زهرة : اللي سرقك يا محمد هو اللي خدك
وظلك موش اى حد تاني .

محمد : موش ممكن . انا موش قادر اصنع
الكلام ده . ده محاولة دنيتية .
محاولة دنيتية .

زهرة : صدقني يا محمد . صدقني . انك
حياتنا كلها .

محمد : اسكتي خالص . موش عايز اسمع
حاجة . موش عايز اسمع .
(يسمع صوت مكبر صوت من
الخارج)

مكبر

الصوت سلم نفسك يا محمد يا عبد
الصمد .

(محمد يهرع إلى مسدسه
ويتراجع إلى أحد أركان الغرفة
وهو يشهر المسدس في يده)

مكبر

الصوت سلم نفسك احسن لك . العصاة
كلها اتقبض عليها خلاص .

(ياسمين تدخل في فزع وهي تدفع
يامين على الكرسي وفي يدها طبق
الاكل)

ياسمين : ايه اللي بيحصل ده ؟ ايه
الحكية ؟

مكبر

الصوت البيت كله محاصر بقوات الامن .
سلم نفسك احسن لك .

ياسمين : تنتظر في محمد في جانب وإلى
زهرة في جانب آخر ايه اللي
حصل ؟ حد يقول في حد
فيهمني .

مكبر

الصوت سلم نفسك . قدامك خمس دقائق

بس وبعد كده حلتكم البيت
ياسمين (تصرخ) آه !
امين : (كمن يكمل قصة كان يحكيها
لياسمين) .. كنا لسه طلبة شباب
وما بهمنش . حاصرناهم داخل
الجامعة في مدرج مدرسة
الطائية .

ياسمين : وبعدين يا اما
زهرة : ما تخافيش يا حبيبتي دلوقت
نتصرف . (لحمد) استنى انت
يا محمد انا حا اتصرف .

محمد : (مشهور مسدسه) ما حدش يعمل
اى حاجة إلا اللي اقله عليه .
زهرة : هدى نفسك يا ابني .
محمد : تعمل ايه .

زهرة : انا حا اكلمهم تاني والقول لهم
يهدوا المسألة شوية لخاية
ما توصل للقرار هدهو .

مكبر

الصوت سلم نفسك يا محمد يا عبد
الصمد .

محمد : انا قرارى واضح وموش
حا اغيره .. اسي جيت هنا عشان
لازم انفذ .

مكبر

الصوت سلم نفسك احسن لك .

زهرة : ارجوك اديني فرصة بس وبعدين
اعمل اللي انت عايزه .

مكالمة واحدة موش حلتخد أكثر
من دقيقة . ارجوك . ده حياتي
وحياة اولادي وابويا . وحياتك
انت كمان .

ياسمين : (تنهار باكيا) آه !
زهرة : ارجوك يا ابني . بحق المشرة اللي
بيننا . (تذهب إلى التليفون فلا
يعارضا . تلعب الرقم) ألوا انا
زهرة الشرفاوى ..

مكبر

الصوت سلم نفسك يا محمد يا عبد
الصد .. ده آخر انذار .

زهرة : ايوه وصلوا .. يس انا يا اترجي
سيادتكم تدينا فرصة شوية .. لا
ابدا .. قلت لحضرتك هو موش مع
العصاية وما يعرض اى حاجة
عنهم .. لا موش خطر
ولا حاجة .. هو متفاهم معنا بس
سيادتكم اديهم اوامر يوقفوا
الانذار ده .. شكرا يا محمد .

(يسمع صوت احمد ينادى من
الداخل)

زهرة : (لياسمين) ادخلي يا بنتي شوي
اشوحي عايز ايه (ياسمين
تخرج) انا عايزاك يا محمد تفكر
في الموضوع بهدوء .

ياسمين (داخلة في ارض) الحقيني يا ماما .
احمد حالته وحشة قوى . جاله
الدور ومتشج في الارض .

زهرة : رجعتك يارب ! (تخرج بسرعة)

أمين : طلبنا منهم يفرجوا عن زملائنا الى
اتقبض عليهم قدام بيت الامه
ولا موش حالك عنهم الحصار .
(محمد وياسمين ينتظران الى
بعضهما البعض وكل منهم في
جانب من المسرح)

محمد : النهاردة ممكن يكون آسف .
حياتنا .

ياسمين بعد الشر .

محمد : فيه حاجة انا عايزك تعارفيها . لو
كنت الظروف غير كدة كان تصرخ
معكى كمان حايقي غير كده .

ياسمين : موش فاهمه .

محمد : لو كنت وللق اني لسه حا اعيش
ما كنتش سيبك .

(احمد يلتحم الفرقة فجأة في
حركات عصبية وهو يحاول
الوصول بون جدوى إلى باب
الشقة . تدخل وراءه زهرة في
ملح)

زهرة : (تصيح) الحقوه ! هاليز ينزل
يجيب الهيب ائلي بيتعاطاه وهو
في الحالة دي .

(محمد يرتدى على احمد ويوقعه
على الأرض ليمنعه من الخروج)
لازم انزل اجيبه له (تتجه إلى
الباب)

محمد : مشهورا مسدسه) مايفش خروج
من هنا .

زهرة : ابني حا يموت . بقي له اربع ايام
ما اخدش اللي بيبلغده ده .
ما تعرفش انه لو بطله مرة واحدة
ممكن يموت ؟

ياسمين وحاجبيي الحاجة دي منين بس
يا ماما

زهرة : حالدور على المكان اللي كان يجيبها
منه .

محمد : دي خدعة تانية دي ولا ايه ؟

(زهرة تمسك بتلابيب محمد
وتهرج بعنف وهي تصرخ في
وجهه)

زهرة : ابني حا يموت . ابني حا يموت .
ابني حا يموت .

(تتطلق رصاصات من مسدس
محمد بون قصد)

أمين : افتحوا علينا النار . الرصاص بقي
زى المطر تازل يربف

(زهرة تسقط على الأرض جريحة
في ذراعاها فتمتصن احمد الذي
يراد الآن بلا حراك بينما ينظر
محمد حوله غير مصدق ما حدث)

ياسمين (تهرج إلى زهرة وهي تصرخ)
ماما !

أمين : وسقط الضحايا بالمشترات لكن
برضك ما استسلمناش .

(على اثر صوت انطلاق الرصاصات
يكسر باب الشقة وتقتحمه قوة

امن . محمد يطلق مسدسه بشكل
لا ارادى فترد عليه القوة بطلقة

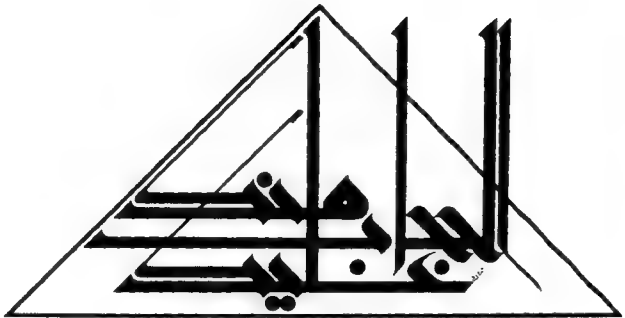
تصيبه في مقتل فيسقط على الفور)

زهرة : مازالت تحتضن احمد بذراعاها
السليمة وقد ذراعاها الجريح في

اتجاه محمد وهي تطلق صرخة
كصرخة الحيوان الجريح)

إني .

سستار



خط عربي للفنان منير الشمراني

نعتذر للقارئ

كما سقطت أيضاً هوامش مقال
حسن حنفى «الموقف من الغرب»
ونلتبتها أيضاً هنا :

- ص ٢٧٠ - ٢٨٢ ، وزارة الثقافة -
الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٢ .
(٤) انظر مجموعة «الدين والشورى في
مصر» ١٩٥٢ - ١٩٨١ (ثمانية أجزاء)
مديونى - القاهرة ١٩٨٩ .
١ - الدين والثقافة الوطنية .
٢ - الدين والتحرر الثقافي - ٣ - الدين
والفضال الوطنى . ٤ - الدين والتنمية
القومية ٥ - الحركات الإسلامية المعاصرة
٦ - الأصولية الإسلامية ٧ - اليمن
واليسار في الفكر الدينى ٨ - اليسار
الإسلامى والوحدة الوطنية
(٥) انظر كتابنا «مقدمة في علم
الاستغراب» ، الدار الفنية القومية
١٩٩١ .

- هوامش مقال د . حسن حنفى
(١) انظر دراستنا «كثوة الإصلاح»
في دراسات فلسفية ص ١٧٧ -
١٩٠ الانجلو المصرية - القاهرة
١٩٨٧ .
(٢) انظر كتابنا : التراث والتجديد ، موقفنا
من للتراث القديم ، ثانياً : أزمة التغيير
اجتماعى .
١ - أزمة التغيير في واقعنا المعاصر
ص ٢٧ - ٥١ ، المركز العربى للبحث
والنشر ، القاهرة ١٩٨٠ .
(٣) انظر دراستنا : «علوم الوسائل وعلوم
الغيايات ، دراسة في لوجه التشابه
والاختلاف ، بين الثقافتين في مصر
والمغرب ، الندوة الثانية ١٩٩٠

سقط سهواً من العدد (١١٨)
صفحة (١٦٥) الفقرة التالية من
العمود الأول ، في مسرحية « محاكمة
إيزيس » ونلتبتها هنا :

سنت : سؤال بسيط . أجب يا من
بصرامة تامة . أنت له
التناسل ، فافتنا فتوى خير .
من : ما المشكلة ؟ هل تحتاج إلى شرح

١٢٤ اشكاليات عشر حول (محاكمة ايزيس) ، مجاهد
 عبد المنعم مجاهد . ١٤٠ نبوة لويس عوض في
 محاكمة ايزيس ، عبد الرحمن ابو عوف . ١٤١ عقدة ..
 محمد البحر ، صلاح عيسى . ١٤٦ هكذا تكلم
 لويس عوض . حازم هاشم . ١٤٨ إلى هيئة تحرير
 القاهرة ، جاك بيرك . ١٤٩ حول ثورة يوليو والثقافة ،
 محمد بغدادى . ١٥٧ حول حالة الماركسية ، بشير
 السباعى . ١٥٩ الستالينية بين فوكوياما وكابنيكوس
 ب . س . ١٦٠ أوزوريس يذبح من جديد ، ايزيس القمصى

ويقول هو ملك البلاد ..

هذه هي الأسطورة .. ويريد لويس عوض أن يقول إن إيزيس حملت بدون اتصال مباشر فهي إذن عذراء ، ومولودها حوريس تكلم وهو في المهد صبياً قائلاً :

« أنا كل ما كان وكل ما هو كائن وكل ما سيكون .. أنا الحقيقة » .. وصور لويس عوض المحكمة التي ستحاكم إيزيس بتهمة الكذب بأنها حملت من أوزيريس ویراسها رة إله الشمس والعضوان هما الإلهان آمون ونحوت ..

والسؤال المطروح الآن : هل يمكن أن تنشأ دراما من أسطورة ؟ إن الأسطورة بطبعها فيها عنصر لا عقلاني على حين أن الدراما (ويجب ألا نخلط بين الدراما والعرض المسرحي فمعظم العروض المسرحية عبر التاريخ غير درامية وهي بالتالي خالية من الفن) قائمة على غلبة العقل وسط جيشان العواطف الظاهري .. وهي على حد تعبير الفيلسوف الألماني « هغل » : « صدام بين حقيقتين حتى ينتصر أحد هذين الحقيقتين » .

ولكن ما هي الأسطورة تلك التي لا تصلح للعمل الدرامي ؟ إنها قصة خيالية تتعلم أساساً بخلق العالم : مُمْ خُلِق وكيف خُلِق ؟ كما أنها متعلقة بالكونيات ..

فكما جاء في (قاموس المصطلحات الأدبية) لكردون :

« الأسطورة تفسر كيف يظهر شيء إلى حَيِّز الوجود » .. لكن الدراما موضوعها الرئيسي الفعل الإنساني .. الأساطير متعلقة بالآلهة والدراما لا شأن لها بالآلهة فعنايتها متعلقة

أحسن غالي شكري صُنْعاً وهو يزيح الستار عن عمل غير معروف للويس عوض وينشره لأول مرة وهو (محاكمة إيزيس) أن كتب بجوار العنوان : (نص) مجهول .. وبهذا لم يصادر علينا فيقول مسبقاً إنه نص (أدبي) مجهول .. فإن تعبير كلمة نص تتيح حرية أن ننظر إليه إما كنص (أدبي) توافرت له الحدود الدنيا من الأصول الأدبية ، أو كنص (غير أدبي) .. وفي هذه الحالة لن يكون تراث لويس عوض النقدى الكبير شفيها لتصريحه علينا بتعميه على أنه نص أدبي .. والنص كما هو منشور هو الذى يمل علينا إشكاليات التي بلغت عشرين والتي تنتال ، وكل مشكلة تمسك بخناق المشكلات الأخرى دون فكاك ..

١ - إشكالية الأسطورة

النظرة الأولى توحي بأن نص (محاكمة إيزيس) يدور على شكل درامي في أغلبه وعلى شكل سردى روائى في جانب منه .. وهو يدور في جو فرعونى أسطورى وسط الآلهة المصرية القديمة .. فهل الأسطورة تصلح لإمكان قيام عمل درامى ؟ وهل يصلح استلهاهم تراث فرعونى قيل إنه درامى إعادة طرحه بروية جديدة ؟

الأسطورة بكل بساطة : إله الشر ست قتل أخاه إله الضمب أوزيريس بأن حبسه في صندوق وألقى به في النيل وظل يسير إلى البصر الأبيض المتوسط وأدخل الصندوق داخل جذع شجرة في أبيدوس وقد قُطع الجذع ليكون عموداً في المعبد الذى وصلته إيزيس وحملت من أوزيريس وهو في العمود وأنجبت حوريس لتوبيه في الدلتا بين البردي حتى يشب عن الطوق ويهارب عمه

إشكاليات

عشر

حول

محاكمة

إيزيس

مجاهد عبد المنعم مجاهد



بصدامات الأفعال الإنسانية والتشابكات بين البشر .. جاء في (قاموس المصطلحات النقدية الحديثة) بإشراف فادر : « إن الفكر الأسطوري هو عن تناقضات ظاهرية للتجربة بلا حل حيث تبدو هناك فجوات ، وعناصر الرسالة الأسطورية مرتبة على نحو يحاول أن يتوسط الفجوات . والفجوة الرئيسية الجوهرية هي بين الطبيعة والثقافة ، ولهذا فإن مشروع الأسطورة أمر مستحيل . »

ويعرف « توم شتوين » في كتابه (قاموس الرموز) الأساطير بأنها « رموز ممتدة تصف قوة الحياة التي تعمل في الكون » .. وهكذا في الأسطورة نجد اللافعل الإنساني .. ليس هناك دور للبشر في عالم الأساطير والدراما في أساسها - شأنها شأن كل أنواع الأدب والفن - معنية بالبشر وتقول « سوزان لانجر » : « إن الأسطورة تبدو حقيقة مقدسة في إن التساؤل بأي معنى هي حقيقية يبدو من نافلة القول » ويقول الناقد المعاصر « ليتش » « إن لاعتقالية الأسطورة هو جوهرها » والأدب كله مبني على العقلانية حتى يصبح الإنسان إنسانا بمعنى الكلمة ..

ولقد ساد وهم عند بعض الدارسين بأنه توجد دراما فرعونية أسطورية . إن الدراما والأسطورة مصطلحان ، كما يسود وهم آخر بأن الدراما قد نشأت في حضن الدين .. إن الذي نشأ في حضن الدين هو العرض المسرحي الذي يسمح بتقديم طقوس دينية .. إن الدراما لا تنشأ إلا من الدراما بعقل ما أن الفلسفة لا تنشأ إلا من الفلسفة ، ويمثل أن العلم لا ينشأ إلا من العلم .. بمعنى آخر أن هدف الدراما تفتيح

العروض التي نشأت في حضن الطقوس والشعائر .. ولقد ذهب سليم حسن في كتابه (الأدب المصري القديم) إلى أن الدراما « النقية » المنسوبة لمدينة منف ، قد كتبت للاحتفال بحوريس بمناسبة توحيد القطرين .. إن العرض المسرحي يمكن أن يكتب من أجل المناسبة أما الدراما - وهي في هذا تشبه كل أنواع الآداب والفنون لا شأن لها بالإناسيات ..

ولنتصور أنهم وجدوا في مصر بعد ألفي عام من الآن برديات كانت تقول إنه كانت هناك خشبيات مسرح تعرض أعمالا بعنوان « حمري حمري » و « العسكري الأخضر » و « هلال مصر » فهل سيستنتج الباحثون أنه كانت هناك دراما وأوبريت أم أن كل الذي هناك كباريهات تقدم مجرد عروض ؟

في بعض النصوص الفرعونية التي أوردها « دريوتون » في كتابه (المسرح المصري القديم) نجد هذا الحوار :

« يا إيزيس ، تعالى يا إيزيس إلى ابنك حوريس . انت يا من تملكين لسانك تعالى إلى ابنك » .. فهل هذه دراما أم أنها مجرد تضرعات للربة إيزيس كي تنضم إلى ابنها حوريس ؟ .. وإذا كان « تشيني » في كتابه (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) يقول : « لقد كان أوزيريس الآلهة المصرية الرئيسي أو الملك الآلهة الأسطوري شخصية أساسية من مسرحيات الآلام » فإن تقسيم المسرحيات أنواعا إن هو إلا محاولة لتبرير الضعف في التأليف الدرامي .

لماذا إذن يكتب لويس عوض دراما أسطورية وهو سيد العارفين بأن هذا

مستحيل .. فقد ذهب في كتابه الصغير « المسرح المصري » إلى أن الدراما عند الفرعنة مختلطة بالدين وربت على هذا عدم إمكانية قيام دراما في مصر . لماذا تناقض إذن يحاول هو أن يكتب دراما في الأطار الفرعوني الأسطوري ؟

وإذا كان في نصه المجهول يعرض لحوريس وكيف ولد وهو الذي سيحارب عمه إليه الشر « ست » ويتنصر عليه ويوحد البلاد فإنه بلا شك يعرف الأفضل الفرعوني مسرحية انتصار حوريس على أعدائه وهو النص المنقوش على جدران معبد أدفو .. إنه يعرف تماما بحكم أنه ناقد وناقد متمكن من أدوات وثقافته النقدية أن الدراما حدث يقع في الحاضر بينما النص الفرعوني القديم يحكي شيئا انتهى بالفعل وبالتالي لا نجد الفعل ولا نجد الحركة ..

تقول إيزيس : « أنت يا من قد علمت تحت إرشادي لقد استأصلت المرض ، لقد اضطهدت من اضطهدك . إن ابني حوريس قد نما في قوته وقد قدر له من بادية الأمر أن ينتقم لوالده » .

والنص المجهول دائما وأبدا يكون الفعل قد انتهى ولا نجد إلا التكرار للفعل الماضي . يقول ست : « إنه في يوم ١٥ ديسمبر من عام ٧٧٧٧٧٧ من تاريخ الخليفة بحساب الفلكي الأعظم ساكن النجم لويسيفر الوفاء الموافق لليوم الخامس من السنة الكبيرة خارج حساب الزمن . قد ولد للربة الجميلة إيزيس مولود ذكر دعت حوريس .. وقد شالت الربة الجميلة المذكورة من مولاي نحوت العظم إليه بدون اسم المولود (حوريس) في سجل الآلهة فيثبت بنوته للمرحوم السيد أوزيريس ، وجاءته بنفر

من الشهود وهى الآن تحمل شهادة ميلاد رسمية تنسب حوريس الصغير إلى أسرتنا المجيدة .. إن الفعل دائما وأبدا نجده منتهيا .. وهذا لأنه لا توجد لدينا دراما .. والآله تتشاجر معا فما شأن هذا بالبشر ومشاكل البشر ؟

٢ - إشكالية التاريخ

هل العودة إلى عصر تاريخى سابق تصلح لإنشاء دراما عن طريق إسقاطات معاصرة على حدث قديم ؟

هل يمكن حقاً أن نصاق على الوهم الذى ساد بإمكانية وجود دراما تاريخية ؟ ما شأن الفن بالتاريخ ؟ وإذا



انقضى الحدث التاريخى هل سينقضى الفن ؟

لقد نبهنا لويس عوض بنفسه في مقدمة مسرحيته « الراهب » إلى ضرورة اللجوء إلى الجوانب المجهولة في التاريخ حتى يمكن للمؤلف أن يصل إلى النقض بفكره وخياله ، لماذا هذا التعب أصلاً ؟ لماذا لا تكون الشخصية هى الأخرى من خلقه وإبداعه ؟ لقد طبق لويس عوض قاعدته على النص المجهول وإن يبيزيس طوال العمل صامتة لا تتكلم لأنها معروفة تاريخياً سواء كاستطورة أو كإيمان المصريين القدماء بها ولم يجعلها تنطق إلا بضع عبارات قليلة قرب خاتمة النص .

إن الجو الأسطوري الفرعونى كانت له انعكاساته بشكل ما على حياة المصريين القدماء سلباً وإيجاباً .. فهل ستثقل هذا الجو ، فيكون المؤلف تابعاً للتاريخ ، والفن أقرب إلى الفلسفة منه إلى التاريخ ؛ لأن الفن يروى الكل على حين أن التاريخ يروى الجزئى كما قال لنا أرسطو في كتابه (فن الشعر) .. لكننا لا نجد أى انعكاس بالمرّة لحياة المصريين فنحن في النص المجهول في عالم التجريد لا التشخيص .

ويقول المفكر المجرى « جورج لوكاتش » في كتابه (الرواية التاريخية) : « لكى يكون الفن فناً يجب ألا يبدو نسبياً أبداً .. وإذا كان الفنان يرسم أبطالاً متطرفين فإنه كما يقول لوكاتش أيضاً « ما من صدق طبيعى في المظاهر الفردية للحياة أو حلق من حيث الشكل في التركيب أو الأثار الفردية يستطيع أن يحل مكان هذا الشعور بكيّة الحياة » .

في النص المجهول لا نجد الفرد التاريخى العالى .. أولاً : لأن الأبطال فيه ليسوا من البشر ، وثانياً لأن الأبطال الآلهة مشغولون بخصوصياتهم لا بالقضايا العامة وهم بهذا لا يصلحون كأبطال تاريخيين دراميين .. وفى هذا الصدد ينبهنا لوكاتش للمرة الثالثة : « إن عدة منظرين للتراجيديا الكلاسيكية يعتبرون أن شخصيات التاريخ العظيمة أو شخصيات الأساطير هى وحدها اللائمة لتكون أبطال المسرحية . ولكن لا الحياة ولا المسرحية باعتبارها صورتها الفنية لها اهتمام بالطرح الشكلى التزيينى وإنما بتركيز القوى الموضوعى المتعلق بالفكرة الرئيسية ، بتكثيف شخصى فعلى لقوى اجتماعية متضادة » .. ولكن من

أين يأتى التصادم الاجتماعى وحياة الأبطال الآلهة مرسومة في تجريد ولا تنقير ولا تلقى بأية ظلال على حياة البشر . المصريين القدماء وكأنه لا وجود لهم .. خاصة أن البشر المصريين القدماء على عكس ما تقوله الكتب لم يكونوا جميعهم يؤمنون بالآلهة والأساطير بل كان هناك بعض آخريؤمن بالعلم ومن هنا جاء الأحكام الهندسى في بناء الهرم ، ومن هنا جاءت المقدرة في إجراء عملية « تربئة » في الدماغ في الزمن الحقيق . والأمر أشبه باليابانيين الآن . إن البعض يؤمن بأن الامبراطور هو الآلهة الشمس .. ولكن البعض الآخر يؤمن بالعلم والتكنولوجيا ومن هنا تقدمهم الهائل في صناعة المعدات والالكترونيات والآلات الدقيقة .. ونحن في النص المجهول لا نجد تبايناً بين البشر فهم أصلاً ليسوا موجودين كان المصريين القدماء لم يكن لهم وجود .. ولم يرسمهم المؤلف حتى ولو في شخصيات ثانوية تحضر محاكمة إيزيس لنتبين مدى أهمية القضية المنعقدة من أجلها المحاكمة بالنسبة لحياتها وهمومها وآمالها .

٣ - إشكالية الإسقاطات الدينية

إن القضية التى يطرحها النص المجهول هى إثبات أن إيزيس رغم حملها ما زالت عذراء .. فهل يريد المؤلف أن يقول إن لمريم العذراء سابقة في التاريخ أو في التاريخ الأسطوري ؟ ما جدوى هذا ؟

هل يريد أن يقول إن مريم العذراء تعمّرت واصطبغت بصبغة مصرية داخل مصر قديماً ؟ لماذا هذه الاشتباكات الدينية وما جدواها ؟ هل

يريد أن يقول إن الاسطورة قد تحققت بالفعل ؟ لماذا تصادم مع النص الديني دون داع ؟ وما أهمية كل هذا دراميا ؟ ما هي الاستشارة الجديدة التي خرجنا بها والمفروض في الفن أن يتركنا الدروب ويجعلنا نسير على صراط الجمال ؟

لقد سبق للاب « تريديتان » في العصور الوسطى أن قال : « إنني أؤمن ببعض المسيح لأن هذا مستحيل » بمعنى ما دمت قد قبلت الإيمان الديني منطلقا فلا بد أن أتقبل كل ما يترتب عليه دونما حاجة إلى استدلال عقلي .. فلماذا إذن كل هذه الزوينة في النص المجهول عن كل هذه الاسقاطات الدينية ؟

٤ - إشكالية المسرح السياسي

وأيضا ما جدوى أن نقوم بعملية اسقاط سياسي للنص ؟ اليسست السياسة ضد الفن ؟ اليسست السياسة اهتماما بالجزئي واليومي . والفن اهتمام بالكلّي والمطلق ؟ ألم يقل أرسطو أن الشعر أقرب إلى الفلسفة منه إلى التاريخ ؟

إن الحدث السياسي سوف يتجاوز التاريخ فيذا عبر الفن عن الحدث السياسي فسوف يتجاوز التاريخ هذا الفن . إن الفن حدث حضارى لا حدثا سياسيا مباشرا .

لقد قال الإله نوحث قرب خاتمة النص المجهول : « لقد ظهر المخلص وتحققت النبوة ، لقد جاء في الكتاب الجديد : عندما يأتي آخر الزمان ينهض المخلص فينتقم لأبيه من قاتله ويخلص مصر من مكره وشريره » .. فهل يصلح هذا الكلام المباشر التقريري لعمل درامى ؟ أم أننا أمام خطبة سياسية ؟

لقد كتب غالى شكرى أن النص المجهول كتبه لويس عوض عام ١٩٤٦ وبطبيعة الحال لم يسلمه إليه في هذا العام لأن غالى شكرى كان في الحادية عشرة من عمره .. فهل كان لويس عوض يتنبأ مثلا بمجيء عبد الناصر البطل المخلص ؟

وهل لو كان قد كتبها بعد ثورة يوليو - ولابد أن نستنتج حسب شهادة غالى شكرى أن النص المجهول قد سلم له بعد أن شب عن الطوق - فهل كان لويس عوض يسجل مجرد الحدث السياسي والتاريخي ؟ لكن علينا أن نتذكر أن الإله يتأخّر قال في آخر جملة في النص المجهول : « لقد أفلت شمس مصر ، أما هذا الملك الخائن فلن تموت جعيته بسهام مرة أخرى . لقد باع دولتنا بجسد امرأة ، فلو كان كتب النص عام ١٩٤٦ فهل كان يقصد الملك فاروق ؟ وهل لو كان قد كتبها بعد ذلك فهل كان يقصد ملكا آخر بعينه ؟

ففجأة جاء ذكر كنعان على لسان الإله نوحث عندما تحدث عن أنطواء مجد كنعان وأن مينا عاش قبل أن يجرى لكنعان اسم في الوجود .. كما يتحدث النص المجهول عن سرقة الكنوز وتهريبها للخارج وتغلغل الأرياب الأجانب في البلاد . فهل هناك اسقاطات أخرى ؟

ولو كان هذا ، فما هي جدوى الاسقاطات السياسية في العمل الدرامى ؟

٥ - إشكالية التهجين

في الثلاثينيات من هذا القرن بدأ توفيق الحكيم رسالته التأليفية وانتهى دوره التاريخي بمحاولة كتابة دراما هي

(أهل الكهف) ومحاولة كتابة رواية هي (عودة روح) وهما عملان يسجلان في تطور الأدب في مصر لكن لا شأن لهما بتطور الأدب في (العالم) .. ولقد طالب الفيلسوف نيتشة الإنسان عندما يتنبأ بدوره التاريخي ألا يواصل ، بل طالبه بدوره يموت في الوقت المناسب .. فالموت عنده نوعان : موت يأتي متسللا كالصيفساجية الإنسان .. وموت ارادى لا بمعنى الانتصار بل التخلي بعد الافلاس . ولم يدرك توفيق الحكيم هذا .. ويبحث عن دور أو التظاهر بأنه لا يزال له دور . كتب (بك القلق) وقال عن هذا العمل أنه « مسروية » أى أنه يجمع بين المسرح والرواية .. لقد اخترع شكلا هجيناً ليدارى به الفلاسفة الادبي تمشياً مع محاولة له أخرى عندما نشر في صحيفة الأهرام مسرحية يتكلم فيها كل شخص من شخصوها في الفصل الأول ثلاث كلمات وفي الفصل الثاني يتكلم كلمتين وفي الفصل الثالث يتكلم كلمة واحدة .. وهي زخرفة لغوية تذكرنا بالمرحومين بدیع الزمان الهزاني والمحريري .

وما غالى شكرى يقدم لنا النص المجهول للويس عوض بقوله إنه مسروية وعلى هذا فلويس عوض هو الاب الشرعى لهذه المحاولة الهجين وقد سبق بها توفيق الحكيم بعشرين عاماً .

والآن : ما هي الضرورة (الفكرية) و (الفنية) لهذا الفن الهجين ؟ إننا سنكون في حالة شروع في السرد في الشكل الروائي لإظهار بطل الرواية وهو يتنامى ويعيش مشاكل الاجتماعية والنفسية والفكرية .. لقد بدأ لويس عوض بالإله ست إله الشر الذى جاء لساحة المحكمة مكرراً عن موعده . ولأنه

من الآلهة فقد قال عنه إنه نفع في الأعمدة المنقوشة فطمست أنفاسه الصلوات المصفورة على الأعمدة بغير أصغر دقيق .. نظر غاضبا فأدركت الأعمدة الضخمة وكثرت اللوتس الحجرى سر غضبه .. علمت أنه قد سباهه جسامتها وروسخها ولم يكن بد فارتجت من الأعمدة أقربها إليه .. وسقطت بعض أوراق اللوتس الحجرى من براعمها الحجرية ، فهل الأسطورة ستصلح هي الأخرى لعمل روائى ؟

إننا نجد التناول الخارجى للإله ست ولا نجد سوى السرد المعروف عن حقد ست على أخيه أوزيريس إلى الخصب والخير والقمح .. وهو يتساءل كيف



يتعبد إلهيس لأوزيريس ولست في وقت واحد ويتساءل : هذا هولنز البشر الذى دَوَّخ الآلهة .. ويل للآلهة من البشر .

وإن الأطار الروائى أيضا نجد الربة الأجنبية عشتروت وزوجها السديم ملكيات الذى يجمع الذهب وهى تحب أوزيريس وفجأة وبلا تمهيد تنتقل إلى المحاكاة وهنا تبدأ الدراما أو اللا دراما . إن شئنا الدقة ونجد خطأ بين السرد والحوار الجانبى ثم الحوار الأصلى للمحاكاة .. ثم يتدخل الكاتب قائلا : وهكذا بدأت المحاكاة في جو هادئ .. وقرأ ست الاتهامات وهى اتهامات مطولة .. ثم يتدخل المؤلف على نحو روائى قائلا .. وحين فرغ ست من

تلاوة صحيفته لها كما كانت وعاد إلى مكانه . وكان صاحب الجلالة رع وبقية الحضور يصغون بانتباه عميق ، أما نحوث فقد بسط ملفا من البردى على المنصة وتناول قلعه الحديدى الذى كان معلقا خلف أذنه .. وهكذا تنتقل دون تبرير فكرى أو فنى بين الرواية ، أو اللارواية ، وبين الدراما واللادراما ، بدون جماليات تصل إلينا وتخطب وجداننا حتى تنتهى ..

٦ - إشكالية اللادراما

الموضوع الرئيسى الذى يطرحه لويس عوض في نصه المجهول هو اثبات أن إيزيس رغم حملها لحوريس ما زالت عذراء .. وهنا يتبادر إلى الذهن ما قرأ بالقطع لويس عوض في كتاب فن الشعر لأرسطو عندما قال إن الفن تعبير عن المستحيل الممكن لا الممكن المستحيل .

وراح يكرر هذه العبارة أربع مرات في كتابه .. وحتى تتضح فكرة أرسطو نقول : في فيلم لفريد الأطرش كان اليطال متعللا وفقيراً وعاشقا ، وفجأة ظهر له قريب في أمريكا اللاتينية ترك له ثروته .. هنا يقول أرسطو : إن هذا هو الممكن المستحيل . من الممكن أن يحدث هذا لكن يستحيل أن يتكرر بحيث يصلح قاعدة عامة لكل المتعطلين الفقراء العشاق .. وهنا لا نجد الفن .. ولقد كتب المؤلف المسرحى « يوجين يونيسكو » مسرحية (الخريت) وهو يصور خريتها هبط في إحدى المدن .. إن دخول الخريت مستحيل .. ولكن عندما يدخل .. ماذا يحدث ، ما هو المحتمل الذى سيترتب على هذه الاستحالة ؟ إن الخريت يخرت كل من في المدينة ويفقده إنسانيته .. إن الخريفة سواء كانت رأسمالية أو شر أو شيطانا أو

نفاقا يمكن أن تعمم وهذا يصلح للعمل الفنى . لكن لويس عوض رغم قراءته بالقطع لكتاب أرسطو جاء في محاولته التأليفية بمخالفة لا لأرسطو فقط ولكن للفن نفسه .. إن تكون إيزيس عذراء رغم الحمل أم لا مسألة فريدة نادرة خاصة بإيزيس ولا تهم الناس في شيء .. إنها ليست هماً عاما يؤرق الجميع .. فهى الممكن المستحيل تكراره للناس أجمعين . ثم إنها مسألة خاصة بإحدى الآلهات والدراما لا شأن لها بالآرباب والربات .. وهذا أول ملمح في لا دراما النص المعروض علينا .

ثم إن النص بالشكل الذى قدمه لويس عوض ليس فيه حدث وليس فيه حركة وليس فيه تنام وليس فيه هزاج وليس فيه صدام وليس فيه تعرف وليس فيه انقلاب في موقف .. وهنا نفقد التركيبة الدرامية لا الخاصة بالدراما وهذا بل الخاصة بكل الآداب والفنون .. ويدل أن نجد المرأة السامة المركزة ذات البؤرة الكاشفة كما أوضح لنا جورج لوكاش باعتراف أن هذه النوعية من المرايا هى طبيعة الفن حيث تعرض شريحة من الحياة ، لكن فيها كل الحياة نجد بدلا من هذا مرآة مسطحة عليها ينعكس الأشخاص بشكل باهت لا يتجاوزون ولكن يدرسون درشة المقاهى .. وينتهى النص المجهول بالجملة الخطابية على لسان نصوت .. « هيا ننصرف .. لقد ظهر المخلص وتحققت النبوءة . لقد جاء في الكتاب الجديد : عندما يأتى آخر الزمن سوف ينهض المخلص فينتقم لآبيه من قاتله ويخلص مصر من مكره وشره » .. إننا لم نستخلص هذا استخلاصا ولكنه طرح بمباشرة وفجأة .. والباطل هم الآخرون مرسومون وكانهم يسبون على

قضبان سلك حديدية .. هذا إله
الخصب .. هذا إله الشر .. هذا إله
النور .. وما من يطل في منزلة بين
المنزلتين يغلب عليه طابع ويكون قابلا
لأن يتحول للطابع الآخر .. ما من لحظة
ضعف عند الأطفال وكيف يضعفون ؟
اليسوا من البداية آلهة ؟ ولهذا فالآلهة
وبالتالى الأساطير لا تصلح للعمل
الدرامى .

٧ - إشكالية المفارقة

إن إطار النص يدور في جو من
التراجيديا لأننا إزاء مسألة جادة هي
إثبات أن إيزيس رغم الحمل ما زالت
عذراء ، وأنها تنتظر أن تعيش في حماية
المخلص .. فهل مثل هذا الموضوع
الجاد يحتمل أن يتحول إلى تهرج سواء
بالفارس أو الكوميديا ؟ لقد طلب الإله
ست تنحية عضو المحكمة نحوت لأنه إله
البردى الذى خيأت بين أرواقه إيزيس
ابنها حوريس .

ثم تصوير الإله رع كبير الآلهة بما
يكنه له المصريون من احترام -
افتراضا - في التراث يصوره المؤلف وقد
دخل إلى المحكمة لابساً شعراً أبيض
مستعاراً على طريقة قضاة إنجلترا
فاخرجه من قفاره المعتاد ..

ولما طرح موضوع امكانية تأجيل
المحاكمة لتغيير عضو المحكمة سئل ست
إن كان يتحمل مصاريف احضار
الشهود مرة أخرى فصاح ملكارت زوج
عشتار مطالبا بالتعويض .

إن خلط الأزمنة وطرح اسقاطات من
عصور مختلفة يعطى انطباعا بأننا لسنا
إزاء عمل يطرح قضية جادة ، فجديّة
المحكمة مسألة عضوية من أجل جديّة
القضية .. ولما كانت المحكمة قد

أصدرت حكم البراءة لايزيس فإن جو
التفكك أعطى انطباعا بعدم نزاهة
الحكم خاصة أن المحكمة لجأت إلى
شهادة الطبيب الشرعى لأثبات عذرية
إيزيس .

٨ - إشكالية الحوار المباشر

في الكاباريه .. في المقهى .. في
النادى .. يكون الحوار درلسة ..
قفشة .. ملحّة .. طُرْفَة .. مشادة ..
فلان يتكلم .. والثانى يرد ..
ولا تمار .. لا تفاعل .. ومن هنا تكون
المباشرة .. ويكون التقرير .. يقول
بتاح : « لقد أفلت شمس مصر .. أما هذا
الملك الخائن فلن تمتلئ جعبتي بسهامى
مرة أخرى . لقد باع دولتنا بجسد
امرأة » . هل هذه لغة درامية أم لغة
سياسية خالية من أى فن ؟ لا نجد
حوارا قائما على التفاعل الذى يتنامى
للوصول إلى قرار . لا نجد تساؤلا
ولا تعجبا ولا استنكارا .. بل لغة خبرية
مباشرة ..

وعندما يسأل آمون : كم عمرك
يا عشتروت ؟ تأتي الإجابة : أنا ولدت
خارج الزمن : هذه هى خطيئة ما يُعرف
باسم المسرح الفكرى أو الذهنى .. إن
الدراما دراما أن يكون الحوار حيا
متفاعلا متناميا متشابكا حويا حيث
تختلط المشاعر والعواطف والأفكار ..

وحتى الكلمات القليلة التى نطقت بها
إيزيس تأتى مباشرة :

« أنا كل ما كان وكل ما هو كائن وكل
ما سيكون .. أنا الحقيقة » .

دائما وأبدا الحوار مباشر لا تتقنع
الفكرة فيه بل تأتى سافرة ذات طابع

تقلدى .. يقول بتاح بتقرير شديد :
« الفينيقيون سرقوا كل شيء نحن نزرع
وهم يحصدون . نحن نفلح وهم
يتساجرون . من يزرع القصب ؟
المصريون . من يملك السكر ؟
الفينيقيون المولون فينيقيون الاسواق
للفينيقيين السماسرة من فينيقيا .
المغتنيان من فينيقيا . حتى آلام
أوزوريس المتجددة يتساجر بها
الفينيقيون . لقد نهبوا كل شيء وهكذا
نجد جفاف الحوار ومباشرة وهذا
مخالف لكل أصول أدبية لفن الدراما .

٩ - إشكالية النثر اللاجمالى

ويرتبط بهذا أن اللغة ليس فيها
تعبيرات جمالية .. إنها لغة النثراليومى
لا النثر الفنى .. لغة خالية من أية
شاعرية فنية .. إننا نتسائل : أين
المجاز ؟ أين الرمز ؟ أين التشبيه ؟ أين
الاشارة ؟ أين الاستعارة ؟ أين
التلميح ؟ أين الإيحاء ؟ هذه لغة
المباشرة .. وهى لغة تخاطب العقل ..
أما لغة الجمال فهى وجهها المختصة
بمخاطبة القلوب .

وحتى في السرد الروائى أو اللاروائى
تفتقد اللغة نعمة الفن ورفاهة التعبير
ولا نجد سوى اللغة بعينها قبل أن
يشذبها المبدع لتتحول من مادة خام إلى
وسيط جمالى فيشف الإنسان ويرف
ويطير بأجنحة الكلمات ..

١٠ - إشكالية الوصايا الأدبية

إن التخصص الأصلى للويس عوض
هو النقد الأدبى .. ويفضل دراساته

اعتقد ومن واقع صداقتى ومعاشيتى ومعرفتى وتلمذتى للنقاد والمؤرخ والفنان الشامخ لويس عوض أن روحه القلقة سوف تهدأ قليلا الآن عندما يرقبنا عبر زجاج الموت البارد ونحن نقرأ أخيرا رؤيته ونبروته وشهادته عن ستركين شخصية وروح مصر التى عشقها بشجاعة بقلبه وعقله وأعطاه عمره وجهده وفكره وإبداعه الخلاق .

نعم فنشر « مجلة القاهرة » النص المجهول الأدبى التجريبي (محاكمة إيزيس) وفي ذكرها الثانية يؤكد مدى وفاء وصديق أحد أبرز مفكرينا ونقادنا . غالى شكرى للمعهد والأمانة التى إتتمنه عليها لويس عوض .. حيث أودع لديه النص وأوصاه أكثر من مرة دون ذكر للأسباب والدوافع ، بعدم نشرها إلا بعد وفاته .

ولقد كنت بحكم قربى من لويس عوض شاهدا على هذه الوصية فى أكثر من لقاء .. ولقد حاولت أن استفسر من د . غالى شكرى عن هوية النص فالتزم الصمت احتراما لوصية أستاذه .

ولعل محاولتنا واجتهادنا فى قراءة وتحليل وتقييم دلالة ومغزى ومعنى وبناء هذا النص التجريبي الهام الذى تذوب فيه الرواية مع الدراما .. لتكون بنية ملحمية مصفرة يعطينا بعضا من الإجابة والضوء على دوافع رفض لويس عوض لنشره أثناء حياته .

بجانب ذلك فنشر هذا النص الأدبى يعطى النقد والنقاد فرصة مناقشة جانب مثير وملغز ومحير فى تكوين لويس عوض وهو جانب المبدع الخلاق فيه ، ومطاردة وحصار الناقد والمؤرخ والمفكر والمعلم لهذا الجانب المبدع .

نبذة لويس عوض فى محاكمة إيزيس

عبد الرحمن أبو عوف

النقدية المتعددة واشتغاله بتدريس النقد فى الجامعة يعرف (نظريا) أسرار الدراما .. لكن المعرفة النظرية شيء و (الممارسة) الإبداعية شيء آخر .. وهى شيء لا يتحقق بدون ذلك المس الإلهى الذى حدثنا عنه أفلاطون والذى يفجر الطاقات الخلاقة الصحية فى الإنسان .. فهل وضع (الناقد) لويس عوض بلوتولاند ، وقصائد أخرى والعنفاء ، والراهب ومحاكمة إيزيس تحت مجهر النقد ؟ وهل تبين له وجود الإبداع ؟

لقد سبق لكاتب هذه السطور أن كتب عن لويس عوض عام ١٩٦٦ فى مجلة الحرية اللبنانية دراسة بعنوان (لويس عوض فارس النقد الأكاديمي الوحيد) كما سبق له أن كتب عنه عام ١٩٩٠ فى صحيفة البيان بدولة الإمارات العربية المتحدة معيدا تقييم كتابه (فى الأدب الإنجليزي الحديث) بعد مرور أربعين عاما على صدور الكتاب ..

ولا شك أن النص المجهول « وثيقة » كما يقول غالى شكرى فى مقدمته .. لكن ليست الوثائق تنضم إلى المتحف لا إلى صفحات المجلات والكتب ؟

لقد التزم غالى شكرى بوصية لويس عوض لنشر النص المجهول بعد وفاته على نحو ما ذكر .. ولكن أما كان يحسن به ألا يفعل صنيع ماكس برود عندما عهد إليه صديقه الروائي التشيكي كافكا بحرق كتبه بعد وفاته فرفض تنفيذ الوصية لما فى أعماله من روائع الأعمال ؟ أما كان يفضل ألا يتصاع لوصية الراحل العظيم لأنها مجرد محاولة تدل على محاولة التجريب وأنها لا يفتح لها باب الأدب الرحيب ؟ ■

أن يقرض الشعر لما استطاع فقد أجهز عليه كائل ماركس ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة إلا لونا واحدا »

■ وشوهرات الإبداع والخلق التي تنتاب لويس عوض تحدث في لحظات أزمات حادة فكرية وحياتية يعانى ويلايتها وهي تعكس بتوازى مراحل انتقال قلقه وحاسمة في عمر مصر والحركة الوطنية الديمقراطية ، ولقد كتب (محلكمة إيزيس) ورواية الغنقاء ، وديوان بلوتولاند وترجم بروميثوس طليقا لنش في سنوات القلق والسليان والثورة بين ٤١ و ٤٦ وما أعقبها حتى ٥٢ .

■ يقول لويس عوض في طبعة ديوانه من جديد عام ٨٩ « هذه الأعمال كتبت في مناخ الدعوة للثورة على جمود العهد البائد وفساده والدعوة لخروج الجديد من القديم ولهذا فهي وثيقة تاريخية بغض النظر عن صحة مضامينها أو عدم صحتها وبغض النظر عن سلامة أحلامها أو عدم سلامتها ، لأنها تصور مناخ تلك الفترة (١٩٤٥ - ١٩٥٢) المشبع بالثورة والتحدى في الأدب والفن والفكر الفلسفي والسياسة والاقتصاد والقيم الاجتماعية والأخلاقية .

■ وربما كانت قمة المد الثورى التقدمي في تلك الفترة هي تكوين اللجنة الوطنية للطبقة والعمال في ١٩٤٦ لإسقاط معاودة « صدقي ربيف » معاهدة الأحلاف العسكرية ، وهي فترة تحالف الطليعة الوفدية بقيادة محمد مندور وعزيز فهمي مع اليسار المصرى العريض ضد طغيان الملك فاروق وتحالف الإقطاع والراسمالية مع



عزيز فهمي



محمد مندور

ويقينا فلو قرض للشويس عوض ممارسة الإبداع الشعري والروائي والمسرحي لأحدث منذ سنوات بعيدة ثورة في مفهوماتنا التقليدية عن الأدب والإبداع .. وأغنانا عن التسكع في الطرق المستهلكة لإنشاء الأدبي ..

فلقد أثبتت تطورات الإبداع الأدبي صدق وثورية تجاربه الخلاقة الرائدة في الشعر في ديوان بلوتولاند والرواية (العنقاء) والمسرح (الراهب) ومذكرات طالب بعثة ، وقصيدته معشوقتي السمراء ومعشوقتي الحمراء ...

إن لويس عوض في هذه الأعمال كان أبا الحداثة والتجريب والثورة على العروض والبيان ، والوعي بالساسسية الجديدة في الكتابة الأدبية .. ولقد مهد بذلك لنا الطرق التي مازلنا نواصلها ، وحطم الأوثان وحاكم الأوهام الباطلة في ثقافتنا ونزع النقاب عن الأنظمة اللا عقلية الموروثة وأيقظ الرغبة في قيام قانون يصبح الفكر والفنان هو حقيقته دون تنازل أو تبرير .

■ ولقد عبر لويس عوض عن معاناة صراع الشاعر مع الناقد في مقدمة ديوانه بلوتولاند .. بقوله « هذا مجمل ما فعله لويس عوض وما لم يفعله وهو لم يقصد بنشر هذا الديوان أن يفتح فتحة بل أن يخلق دوامة صغيرة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الأثلي ، وهو يعلم أنه نهب الشعراء على نطاق لم يسبق له مثيل ، فمن أجل هؤلاء قال لويس عوض الشعر وهو ليس بشاعر ، وهو يعد بالآيكرر هذه الفلطة ولو نفى في بلاد الخيال ، ولو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع فقد انقطع عنه الوحي منذ أن عاد إلى مصر في الخامسة والعشرين ولو أنه أراد الآن

المعابد والمحاريب إلى الهواء الطلق وحرروا الفن من الدين ، فاستخرجوا من فكرة الإله المعذب فكرة البطل المعذب ، وأنشأوا عليها مسرحاً نصفه دين ونصفه دنيا ، ثم أنشأوا مسرحاً فيه من الدنيا أكثر مما فيه من الدين .

■ وهذا ما حاوله لويس عوض أن يخرج أسطورة أوزيريس من طقوس المسرح الدينى إلى ساحة وصراعات الحياة المعاصرة ويضعها في أتون الصراع السياسى الذى كان يغل في مصر الأربعينيات وليستمر ويقرأ سمات وملامح روح الشخصية المصرية واتصال عقيدة أوزيريس ... بعقيدة المسيح حيث - وكما سنثبت بالتحليل ... تجل إيزيس في صورة مريم العذراء وحموديس في صورة الطفل المخلص ... المسيح

■ لقد كان في مصر القديمة أسرة من الآلهة كلهم أخوة وأخوات وكان أفراد الأسرة هم الإله ست والإلهة تفتيس والإله أوزيريس والإلهة إيزيس أما ست وتفتيس فقد ولدا داخل الزمن وأما أوزيريس وإيزيس فقد ولدا خارج الزمن ، "قد نشب الصراع بين ست إله الجسد والعقم والصعراة والفر وأوزيريس إله الزرع والخصب بذرة الحياة في كل حي ، تمرده السخية على الوادى الأمين فتنشر فيه الخضرة كل عام ويملاحيه بالكائنات فهتز بالأشواق وتملا الدنيا بالخلف الخصيب .. ولقد دبرست مكيدة الصديق الشهيرة الذى سجن فيه أوزيريس وألقى به في النهر ، فطفا الصديق حتى بلغ البحر الأبيض المتوسط وحملته الأمواج إلى بلدة بيلوس (لبنان) وفي بيلوس نمت على الشاطئ شجرة أرز كبيرة احتوت الصندوق ...

■ غير أننا وبما ستحاوله من تفسير وتحليل وتأويل النص سوف نكتشف عند لويس عوض ، شمول الرؤية وصدق وعمق وتجاوز الرؤية ومستقبلتها بحيث نخاطب المستقبل ونقرأ حاضرتنا الآن بكل ما فيه من تدنٍ وتبعية ومهادنة وانتهيار

■ لقد شيد - لويس عوض بمهارة واتساق إنشائي في نص (محاكمة إيزيس) بناء أدبيا مركبا من عنصرين وشكلين أدبيين لكل منهما مفرداته الجمالية ولغته وآلياته في الخطاب الأدبي هما الرواية والدراما اختلطا وذابا في إهاب وبوتقة النسخ الشعري الكلاسيكي الفخم المنقل بالصور والمجاز والرموز غير أن اللغة كانت قريبة من القصصى المخففة الساخرة ذات التراكيب العامة وأنزل حوار الآلهة من علياء القداسة والجهامة إلى لغة العامة من البشر

■ والثابت أن لويس عوض أقام نمه التجريبي على دراسات موسعة للمسرح المصرى القديم وقضية وماهيم وجوده واختفائه لعدم تغطيه جدران المعابد وإغراقه في أسرار الدين ، كذلك درس الميثولوجيا المصرية والأساطير وأسطورة أوزيريس وإيزيس ، واعتمد كثيرا على بلوتارك ؛ وله دراسات لعل أبرزها دراسته عن المسرح المصرى القديم ومسألة الإنسان بين الفن والدين في كتابه (دراسات في أدبنا الحديث) وله تفسيراته وتأويلاته وتشريحاته لجوهر وحقيقة هذا المسرح وقارنه بالمسرح اليونانى وانتهى إلى القول (بأن اليونان فعلوا ما لم يفعله المصريون خرجوا بهذه الأسرار من

الاستعمار ، ولقد كنت أنا شخصيا وسط هذه التيارات المتلاطمة بمثابة المعامل أو المفاعل (الكاتاليست) كما يقول أهل الكيمياء وتعلقت في الحرية الحمراء راية قانية اللون لكثرة ما خرج وجه الأرض من دماء شهداء الحرب العالمية الثانية في سبيل تحرير الشعوب من اغلال النازية والفاشية ، وبلغ الال تفاهم بين البشر في مصر مبلغ المازق الذى لا مخرج منه إلا بطايش الرصاص ، فكان العنف والاعتبالات »

■ وإن نفهم القصد والدلالة والرموز وجوهر المعنى المختبئ في إهاب وغرور الميثولوجيا المصرية القديمة وأسطورة أوزيريس وصراع الآلهة



وأنصاف الآلهة والأبطال والكهنة والبشر في نص (محاكمة إيزيس) إلا بتقضى ودراسة الواقع المصرى والعالمى والإنسانى في هذه المرحلة التاريخية .

■ فالكتاب الذى يمحى جدل المرحلة التاريخية يخلق صوراً حيّة هي نحت في مادة متمردة وجروح ، وهي صور بالغة الصعوبة بطبيعة الحال ، ولكنها مع ذلك حقيقية وواقعية لأنها تصور جذوة الحياة التى لم تخدم نازها بعد ، وصدق الصراع ضد الشكل النهائي للعالم ، وصدقها يكمن في حقيقة أن ما ترسمه بشكل مبالغ فيه إلى حد كبير صحيح من الناحية الجوفورية في مضمونه الاجتماعى .

ولقد رأت ملكة ييلوس الجميلة الشجرة فاعجبته وهي « عشتروت » ، فأمرت بقطع الشجرة وأن يقوم منها عمود ضخم وسط قصرها أو معبدها وعندما استدلت إيزيس على موقع أوزيريس مضت إليه واتخذت صورة النسر وحوّمت حول العمود لتطوف بجثة زوجها أوزيريس وحدثت المعجزة فقد حصلت إيزيس بالروح القدس دون أن يمسهما زوج ، وعادت إيزيس بزوجها في زئبق تحمله الامواج جثة هامدة فاستلقت عليه إيزيس ونفتحت فيه من أنفاسها فردت إليه أنفاسه ، إنها قبلة تجدد في المحي الحياة ..

■ وفي مصر اختلت إيزيس بنفسها في مكان بعيد بين أوراق البردى التي كست مستنقعات الدلتا . وهناك وضعت الإله الابن والابن المخلص حوريس .

ولقد خشي إله الثورست هذا الثلاث المقدس وعثر أخيراً على أوزيريس وفك به من جديد ومزق جسده وقطعة أربع عشرة قطعة وقذف بكل قطعة منه في إقليم من أقاليم مصر ... وجد جسد الممزنق تربة الحياة في كل إقليم .

أما إيزيس فقد اتهمها الإله الشرير ست بخيانة الزوج وزعم أنها حملت حوريس سفاحاً ، ودعا الآلهة إلى محاكمتها

.....

■ وعند محاكمة إيزيس .. تتوقف عدسة ومخيلة وبصيرة لويس عوض ليشيد بالواقع والتخيل وبلغة الشعر والدراما والقص مأساة الصراع الأبدى بين الشر والخير الحقيقية والضلال والكذب .. البراءة والذلة والفنعة ومع عدة مستويات يناقش برؤية نقدية ساخرة الواقع السياسي والاجتماعي

والأخلاقي لمصر الأربعينات ويرمز عبر صراع الآلهة والبشر لصراع الشعب مع الاستعمار والقصر وتشوهات وفساد القضاء ومقاومة المعارضة وشهود الزور والمتفرجين السليبين على الأحداث والشعراء والكتاب ومدى صدقهم ، غير أنه يتجاوز كل ذلك وبرؤية شمولية إنسانية رحبة هذه الصراعات الدنيوية إلى قضايا عامة مطلقة يعاني منها البشر حتى الآن في ملهاة ومأساة الحياة .

ويمزج بين الحقيقي والوهمي ، الأسطوري والتاريخي ... بنفس ملحمي صاحب ومتدفق وهادر .

■ ولأن النص المركب الذي شيده وأبدعه لويس عوض يرى أن هذه الفترة تعود إلى ماضٍ بعيد .. بل ماضٍ خارج الزمن وأنها نظام إنساني تلاشي ، كما تراها من حيث الضرورة التراجيدية لانتهيارها ، ولهذا السبب فإن الضرورة هي إجل صراحة ومباشرة إلى حد كبير وشيء أكثر تعقيداً مما في الملاحم القديمة ، وهنا يتفاعل النظام القديم مع التكوينات الاجتماعية الأخرى الأكثر تقدماً ، والأهداف الملحمية العامة قد تبقى ، إلا أنها سبق أن اتخذت طابعاً محلياً أو خاصاً ضمن إجمالي صورة المجتمع .. وهكذا خسرت طابعها الملحمي الصرف ، وفي ضوء ذلك مزج لويس عوض أنرواية بالدراما بالشعر الملحمي .

■ وتعد المحكمة برئاسة (رع) كبير الآلهة وعضوية (تحت) (آمون) ويتقدم (ست) بإدعائه قائلاً في حقه « أناس الرهيب إله الصمراء قاتل أوزيريس إله الخصب : أعلن بأعلى صوته أن الربية الجميلة

أيزيس قد حملت سفاحاً وخانت زوجها وأخاها أوزيريس وأدعت أن حوريس ابنه ... فالحقت العار الأبدى بنفسها وبإسرتها الكريمة وأطلب نزع الحجاب منها وإعلان عارها في جميع الأمصار ، كذلك أطلب إبطال هذه البدعة الجديدة التي ظهرت بين نساء الوادى وهي ليس الحجاب اقتداء بإيزيس ذات الحجاب .. أنا (ست) أقرر أن الطفل الإلهي حوريس ابن سفاح وأنه ليس من أبناء الآلهة ، ولا من أبناء العمالة بل هو ابن بشري وضيع يصنع التواييت والصناديق في (طيبة)

■ ويتقدم للشهادة شهادة الإثبات (ملكارت) جامع الذهب و (عشتروت) خليعة الآلهة ، وكل منهما له مصالح مع ست وأطامع في مصر (ملكارت) يطعم في ذهب صمراء مصر الذي يسيطر عليه (ست) إله الصمراء و (عشتروت) وقعت في حب أوزيريس وكلاهما يشهدان زوراً على صادق إدعاءات ست ويؤكدان التهمة على إيزيس ، أما الشاهد الثالث فهو الإله (من) رب التناسل لا يجتمع ذكر بشأن من الإنسان والحيوان إلا يعلمه ، وشهادته محيرة فهو لا يشب التهمة ولا ينفيها ، غير أنه يعلن عدم تصديقه بأن تحمل إيزيس وهي عذراء ويشهد (حابي) إله النيل بأن الصندوق سبيح على النهر حتى وصل إلى شط أبدي ولقد خفت إليه إيزيس ونقلت الشجرة إلى معبدها الأزهر تحت بصر الآلهة والبشر وأقامت منها عموداً في وسط المبدع تجع إليه كلما هزتها الأشواق ورمزا للخصب تجع إليه العذارى وتبكر به ...

وعندما يوجه (رع) إلى إيزيس هذه

الالتهامات نكتفى بالرد .. أنا كل ما كان وكل ما هو كائن ، وكل ما سيكون .. أنا الحقيقة وتعلن في جسم .. أقسم بالطفل الإلهي حوريس .. المخلص المنتظر المولود خارج الزمن ... أقسم بالطفل الإلهي الذي ولد في الواح تحت الأبنية أنه سينهض في نهاية الزمن ويثار لأبيه المقتول من قاتله .

غير أن (رع) كبير الآلهة يقع في إغراء وفننة (عشتروت) ويقف موقف الغاضب المتحيز ضد إيزيس ويعلق الحكم على تقرير الطبيب الشرعى ... ويكتفى الشاعر بتأوؤ بالصمت والبكاء على المهانة التى تتعرض لها إيزيس .



■ أما محامي إيزيس فهو الإله (بتاح) فهو يتحدث (قولى أن كل ما سمعتم من تهم ملفق وكل ما سمعتم من شهادات زور في زور ، قولى أن صندوق الفقيد أوزيريس لم يصل إلى ببلوس ، بل وصل إلى أبيدوس .. قولى أن الشجرة التى تنبت حوله لم تنبت في ببلوس بل نبتت في (أبيدوس) قولى أن حكاية النسر صحيحة وأن مولاتى إيزيس ذات الحجاب نقلت الشجرة من شاطئ أبيدوس إلى معبدنا بإبيدوس وهناك ليست أجنحة النسر وقرفت حول العمود المقدس فحملت السيد حوريس بالروح وحين جاءت آلام المخاض خافت

على ولدها فتك الإله ست الواقف بالمرصاد ففزعت إلى دولة مولاي تحت ووضعت الطفل الإلهي بين مستنقعات البردى ... قولى إن كل كلمة قالتها مولاتى إيزيس صادقة . ويؤكد دفاع (بتاح) شهادة حابى ويحتور .

وتتهاوى دعاوى عشتروت وملكات مصر ويتضح كذب شهادتهما وأطعاهما في مصر

إن بتاح يكشف المؤامرة ، مؤامرة الفينيقيين ويعلم « من يملك الخمر : الفينيقيون .. من يزرع القصب المصريون .. الزيت . الصابون . السفن نعم السفن .. الأساطيل وسائل النقل .. بيوت الدعارة كل ذلك يملكه الفينيقيون الممولون ... والصناعة .. الأسواق .. السماسرة الغنيات المثلثات من فينقيا ... حتى آلام أوزيريس المتجددة يتاجرها الفينيقيون في المسارح .. أبقيت لنا صناعة قومية ؟ نعم بقيت لنا صناعة الدموع .. والآن بعد أن ملك كل شيء .. لم يبق أمامهم إلا السياسة .. إن بلاط الملك من الفينيقيين لقد دخلوا مجالس الجيش ... إنهم يتمصرون كل عام بالآلاف لينتشروا في الدواوين ... »

■ ويصل تقرير الطبيب الشرعى ويدعى رع أنه وبقية بيضاء وبيتلع الورقة ... غير أن (تحت) كان قد قرأ الورقة يعلم ما فيها أن الأم عذراء ... ويعلن (بتاح) ذو الدرع المضى عن رغبته في قتل (رع) بعد أن يتشاور مع (تحت) وأمون ... وهنا رأى الثلاثة الطفل الإلهي يرفع رأسه من صدر أمه فتحيط برأسه هالة من نور ويقول (أنا

كل ما كان .. كل ما هو كائن وكل ما سيكون أنا الحقيقة ... وذهل الآلهة الثلاثة .. كانت هذه أول مرة يرون فيها طفلا يتكلم ، ولكنهم علموا أن سر الأم العذراء قد انتقل إلى طفلها الإلهي ، فصدعوا بالأمر وأنصرفوا واجمين ولم يلتفتوا إلى إيزيس الطريحة مرة واحدة فقد علموا أنها في حنى حوريس المخلص وحين بلغوا أعمدة القاعة قال (تحت) هيا ننصرف .. لقد ظهر المخلص وتحققت النبوءة لقد جاء في الكتاب الجديد .. « عندما يأتى آخر الزمن .. سوف ينهض المخلص فينتقم لأبيه من قاتله ويخلص مصر من مكروه وشروبه .

قال (بتاح) لقد أقلت شمس مصر أما هذا الملك الخائن فلن تمتلئ جعبته بسهامي مرة أخرى .. لقد باع دولتنا بجسد امرأة

■ وحين أطل رع على العالمين من كبد السماء ليحرقهم بشمس الظهيرة ، بدا وجهه شاحبا باردا .. وعد يده إلى جعبته فلم يجد فيها سهاماً ولم يرشق بسهامه احدا . وأراد أن يزهو بقوقته ولكنه ظل شاحبا باردا كأنه قرص من الصفيح وفهم (رع) أن (بتاح) غاضب وعلم أنه لن يضع في جعبته سهاماً بعد ذلك فندم على قوته الضائعة وخجل من نفسه قليلا ثم نظر إلى الغرب طويلا وألهب جياحه الستة البيضاء فركضت تطلب الأفق بسرعة المشتاق ليرضى المساء سدوله ويريح (رع) كهولته المتعبة على صدر (عشتروت) وهكذا أدرك الشفق الآلهة .

■ تلك كانت نبوءة لويس عوض بعيدة البصيرة عن مستقبل الصراع

عقدة .. محمد البحر

جاد ومستول عن اسمه ، فضلا عن أن مشاعره الطيبة تصاه لوييس عوض ، لا يمكن أن تدفعه للإساءة إليه بأي شكل .

والقول بأن مستوى المسرحية أقل من مستوى أعمال لوييس عوض في المراحل التالية من حياته ، بل في مرحلة كتابتها ، مما يجعل نشرها إساءة إليه ، مردود عليه بأن المسرحية تنشر باعتبارها من المحاولات الأولى للمؤلفها ، ويفيد نشرها في فهم تطور أفكاره ، وفي فهم خريطة الإبداع في زمن كتابتها ، وليس نشر أعمال المفكرين والمبدعين الكبار في شبابههم ، أو في نشر مخطوطاتهم التي لم ينشروها في حياتهم تقليعة جديدة ، فقد نشرت أعمال « ماركس الشاب » ، « واسكتشات بيكاسو التي حوت - والتي لم تحل - إلى لوحات ، وتفرغ الدكتور « صبرى السوربوني ، لجمع قصائد شرقية الجهولة التي نشرت بدون ترقيم في الصحف ، ولم يجمعها في دواوينه ا

ويظل جوهر المشكلة ، هو الحقوق المادية عن النشر ، ولا ينكر أحد أنها من حق الورثة المباشرين لمدة الخمسين عاما التي حددها القانون ، ولا ينكر هؤلاء أنها تبلغ حدا من الضالة لا يفرى أحدا بسرقتها ، فلا يجوز أن نغري أحدا بأن يكرر خطأ « محمد البحر » الذي كان يبيد تراث سيد درويش . ■

صلاح عيسى

كلما تجذرت أزمة بين ورثة أديب أو فنان ، وبين ناقد أو ناشر ، تذكرت المرحوم « محمد البحر » ابن الفنان سيد درويش الذي ظل أربعة عقود يتشكك في كل فنان يحاول إحياء تراث والده ، ويقاضى كل جهة تحاول إذاعته أو طبعه على أسطوانات ، وكانت النتيجة أن ظل تراث سيد درويش مجهولا ، ولولا أن فرقة الموسيقى العربية ، قد تعاقبت معه عند تأسيسها عام ١٩٦٨ ، لكي يشرف على تحفيظها للمان والده ، لتبدد تراث سيد درويش ، ولما معظم حفاظه دون أن يسجل ، ومع ذلك فإن « البحر » لم يستغل شيئا من تعنته ، فبعد خمس سنوات من ذلك ، سقط حق الورثة المباشرين في الانتفاع بالمادى بهذه الأسان ، وأصبحت ملكية عامة للجميع .

تذكرت ذلك بعد الأزمة التي أثارها الدكتور « رمسيس عوض » بسبب نشر مسرحية « إيزيس » التي كتبها شقيقه د. لوييس عوض في عام ١٩٤٧ ، وأودعها لدى الناقد الدكتور غالى شكرى ، وأوصاه ألا ينشرها إلا بعد وفاته ، ولم أنهم للضجة سببا ، إلا ما كنا نسميه « عقدة محمد البحر » فليس سرا أن غالى شكرى كان على علاقة وثيقة وحميمة مع لوييس عوض ، وليس معقولا أن يعكف غالى على تأليف مسرحية لينسبها بعد ذلك لغيره ، إذ المنطق أن يفعل العكس ، وهو بعد هذا وذاك ناقد

الدامى الذى كان يدور في الأربعينيات في مصر بين الشعب والاستعمار والقصر جسدها لوييس عوض بالصورة والرمز واستقصاء واستخدام أسطورة إيزيس الفائزة في وجدان الشعب المصرى .. ولقد أسقط لحد ما التفسير المسيحى على رموز الأسطورة في أخذه بالتألوث المقدس إيزيس وأيزيس وحوريس . وجسد تجلى إيزيس في مريم العذراء والمخلص حوريس الذى يتكلم في المهد

■ وربما كان هذا التفسير هو ما جعل لوييس عوض يتردد في نشر هذا النص الهام لاستيما بعد الحملة السلفية المخلفة التى قامت ضده دائما كلما حاول أن يدل براءيه عن سر تجدد الشخصية المصرية وميلادها من جديد وتفسير جواهرها الحضارى .. غير أننا خسرنا بعدم نشرها محاولة أبداعية تجريبية جديدة كان يمكن أن تضع أبداعنا في طريق الابتكار والأصالة في خلق أدب جديد مستلهم من تراثنا العريق

■ ولقد نفذ أبنائه ونشروا هذا النص ليثبتوا له أن أسهامه الفكرى والإبداعى لم يذل درسنا لنا في التنوير والخلق المتجدد بتجدد هموم واقعنا . ■

قصة خاسرة

دون سواء ، الاخطر من ذلك ان غالى شكرى قد اورد في العدد الاخير من مجلة القاهرة نص حديث دار بينه وبين د . لويس عوض على شريط مسجل تفيد ان نص محاكمة « ايزيس » قد تركه د .

لويس عوض للناقد غالى شكرى حتى ان الاول ليس لديه نسخة من هذا النص وهو يطلب صراحة من غالى شكرى ان يرسل له صورة منه ! ، واذا .. فالنص المنسوب إلى د . لويس عوض قد الفه

بالفعل ، وأن غالى شكرى قد نشره بعد وفاته طبقا لطلب د . لويس عوض ، ثم تاتي شهادات لشهود عدول لا اظن ان شهادة منها وراعا غرض ! ، فالدكتور نبيل راغب عميد معهد النقد الفنى

بأكاديمية الفنون يشهد ان د . لويس

عوض قد اخبره - أمام شاهد آخر - بأن

نص « محاكمة ايزيس » هو لى حوزة

الناقد غالى شكرى ، وأنه - اى لويس

عوض - قد اكد على شرط عدم النشر

الا بعد الوفاة ، ثم تاتي شهادة الناقد

عبد الرحمن أبو عوف لتزيد الامر تاكيدا

على تاكيد ! ، اما الباحث محسن عبد

الخالق فقد كان طرفا فى الموضوع اذا

كان شارعا فى اعداد رسالة علمية حول

المنهج النقدي عند لويس عوض ، وقد

صرح د . لويس عوض للباحث عندما

اراد ان تضم رسالته فصلا عن

« محاكمة ايزيس » بأن النص فى حوزة

غالى شكرى ، ويعد ذلك كله يحق لنا ان

نتساءل عن الهدف الذى سعى اليه د .

رسميس عوض بنشره رسالته المفتوحة

إلى وزير الثقافة على صفحات الاهرام

حول « محاكمة ايزيس » ، فقد صور

الامر على انه عبث بكتابات شقيقه الكبير

الراحل ! ، وأن غالى شكرى يدعى زورا

ان « محاكمة ايزيس » قد الفها د .

لويس عوض ! ، ثم ذكر فى رسالته

ما كان ينبغي للدكتور رسميس عوض

ان يثير ما اثاره فى رسالته إلى وزير

الثقافة على صفحات جريدة « الاهرام »

حول نص مسروبة « محاكمة ايزيس »

التي كتبها شقيقه الرجل الكبير د .

لويس عوض ، ونشرها الناقد غالى

شكرى فى العدد ١١٨ من مجلة

« القاهرة » ! فقد ثبت ان الدكتور

رسميس عوض كان يعلم - طبقا لوصية

د . لويس عوض - ان ارملة شقيقه هى

صاحب الحق الوحيد فى كل ما يخص

قربنها الراحل من مؤلفات نشرت

أو ستنشر ! ، فالدكتور رسميس عوض

لا يعلم بأمر الوصية فقط بل هو يحتفظ

بنسخة منها ! ، وقد اثبت الناقد غالى

شكرى فى العدد الاخير من مجلة القاهرة

نص هذه الوصية ، وذكر انه قد نشر

النص الذى كتبه د . لويس عوض - بعد

وفاته كما اوصى صاحب النص - بعد

استئذان ارملة د . لويس عوض ،

واذا ... فالدكتور رسميس عوض لم

يكن - طبقا لصحة هذه الوقائع - طرفا

فى الموضوع ! ، كما ان الناقد غالى

شكرى لم يستأذنه فى النشر أو عدم

النشر ترتيبا على ذلك ، ولم يقدم للدكتور

رسميس عوض اجابة مرضية عند

استفسار الثانى عن الملابس التى

جعلت النص فى حوزة الناقد غالى شكرى

هكذا تكلم لويس عوض



الحقيقة عند العنقاء

الاحتمال في زمن صودرت فيه المذبذب
في الأرض وهي فيما أرى أقل استقرازا
للعهد البائد من هذين الكتائين وثانيهما
أني بقدر اطمئناني إلى عمل كدلم
ونافذ كنت أخجل دائما من عمل كفتان
وأولا أن الخلق الفنى ياتينى عادة في
الازمات الروحية مرة كل عشر سنوات أو
نحوها في صورة انفجارات لا قبل لي
بكتبتها لخنقت هذا الجانب الإبداعي في
شخصيتي خنقا تاما . ويبدو أن الخلق
الفنى عندى - وربما عند آخرين
غيري - وظيفة حيوية سيكولوجية
وأنه من الوسائل التي تتوسل بها النفس
للمحافظة على توازنها ومقايمة
الانهايار .

هذا ما جاء في مقدمة لويس عوض
لروايته المنشورة العنقاء وبها ما يرض
محاكمة إيزيس وهي نفس مقدمة
الرواية في طبعها الأخيرة الصادرة عن
الهيئة المصرية العامة للكتاب في العام
الماضى فهل بعد ذلك يمكن لأحد أن
يشكك في نسب محاكمة إيزيس إلى
إبداع لويس عوض ؟ وقد كان هذا
التشكيك في نسبها إليه حجر الزاوية في
القضية التي أثارها رسيس عوض
برسالته المفتوحة إلى وزير الثقافة
وما صرح به وما كتب حول هذا
النسب ، أما الإجابة الطافية على
السؤال الذى طرحه د . رسيس عوض
أيضا سبب امتناع لويس عوض عن نشر
محاكمة إيزيس في حياته فقد جاءت على
لسان لويس عوض نفسه ويقفه «
ها هو يعترف - في شجاعة نادرة -
أنه أثر إلا ينشر محاكمة إيزيس بعد
كتابتها لها وقد استشعر الخطر على
نفسه ومسرحيته فقد كتبها والمالك فاروق
على عرش مصر ومحاكمة إيزيس كما
جاء في المقدمة تتناول الفرعون فاروق ،

لولا تنبيه من قارئة أبدت
غضبها من غفلة المنقذين
وضعف ذاكرتهم ما كان ممكنا -
ولا ممكنا لغيرى حتى الآن - العودة
إلى مرجع تضمن ما كتبه المثقف الكبير
الراحل لويس عوض بقلمه فقال القول
الفصل في قضية مسروايته محاكمة
إيزيس وما أثير حولها من الغبار
فانتشغل الرأى العام الثقافي أيضا
أشغال ! كتب لويس عوض مقدمة
روايته العنقاء في طبعها اللبثانية الأولى
عن دار الطليعة - بيروت عام ١٩٦٦
فجاء في هذه المقدمة صفحة ٤٢
ما نصه :

« هذه هي الفترة العصيبة التي
كتبت فيها مقدمة ديوانى « بلوتو لاند »
وكتبت فيها العنقاء أو تاريخ حسن
مفتاح وكتبت فيها كتابين لا يزالان
مخطوطين في أدرجى أحدهما كتاب
صغير اسمه محاكمة إيزيس وهي
كوميديا رمزية من فصل واحد تصور في
قالب أسطوري نهاية الفرعون فاروق
والأخركبير وهو رسالة في الرد على أنجلز
والماركسية بصفة عامة لا من وجهة نظر
اقتصادية ولكن من وجهة نظر فلسفية
ويلاحظ أنى أهملت نشر العنقاء
ومحاكمة إيزيس لسببين : أولهما أن
نشرهما في عهد الملكية كان أمرا بعيد

المفتوحة هذه أن غالى شكوى يتصرف
على أنه « وريث المرحوم لويس عوض
بالمعنى المادى والفيزيقي دون الرجوع
إلى أفراد أسرة راحلنا العظيم ، واعتقد
أن تصرفه ينطوى على التجاوز من
الناحية القانونية ! » ولم يكن أمامنا -
ونحن نطالع رسالة مفتوحة صريحة
ورواضة كهذه وصاحبها استاذ جامعى
مستول - إلا أن نكتب لنوضح أن ساحة
القضاء هي الجهة التي يجب على د
رسيس عوض أن يتجه إليها بشكواه
خاصة وأنه قد ذكر « التجاوز من
الناحية القانونية » ، كما أن فداة
الوقائع التي أوردها د . رسيس عوض
في رسالته المفتوحة جعلتنا نخرج -
بالمناسبة فقط - على شعور ظامرة
التحلق والتشلق حول كبارنا - راحلون
أو على قيد الحياة - بحيث يتحول الكبير
إلى غنيمة يستأثر بها هذا المتحلق
المتشلق ! ، وفي الحياة الثقافية
والفكرية عموما أمثلة كثيرة على ذلك ،
لكننا لم نتصور - ونحن نتناول الأمر -
أن الدكتور رسيس عوض قد كتب
رسالته المفتوحة دون تثبت من الوقائع
التي ساقها والشكوى التي جاربها دون
تحقق من الملابسات التي أحاطت بها
والحقائق الغائبة عن قارئ الرسالة
وربما عن كاتبها ! ، لم تكن نتصور
ذلك ! ، لا سيما وأن صفحة « فكر
وثقافة » قد أجرت حوارا مع د .
رسيس عوض حول القضية التي
أثارها فكان ثابتا على كل ما أورده في
رسالته المفتوحة ! ، ونحن نظن - بعد
جلاء الحقائق - أن ورطة د . رسيس
عوض في الأمر واضحة وضوحا لا يقل
عن وضوح توريط الرأى العام الثقافي في
هذه القضية الخاسرة !!

الوحد / ٢٠ أكتوبر ١٩٩٢

إلى

هيئة تحرير



وقد رأى لويس عوض سلطات فاروق تصادر لعميد العربية طه حسين المعبودون في الأرض ! التي يعتبرها لويس عوض وهذا رأيه النقدي أموز خطرا من محاكمة ايزيس بكثير فكانت خشيت عليها وعلى نفسه ! وأما ما ذهب إليه د. رمسيس عوض من أن محاكمة ايزيس ابداع سخيف وضعيف من لويس عوض فهذا رأى نقدي لا ينفي نسبها إلى كاتبها الذي يشعر هو نفسه بالفجل من عمل كفتان كما جاء في مقدمة العقلاء ! ومحاكمة ايزيس ابداع للفنان لويس عوض المعلم والناقد والمفكر الكبير ! ولعل ما يؤكد ادراك لويس عوض لاختلاف الفنان فيه تعبيره عن حمله لعمله كفتان ! وأظن أن هذا مما يستوجب مزيدا من التحية والتقدير لصدقه من نفسه أولا قبل أن يصارحه الآخرون وبعد كل ذلك نرجو أن تكون الأسئلة قد وجدت إجاباتها وتبدت الشكوك بالبقين في مسألة محاكمة ايزيس .

حازم هاشم

الولد ١١/٣/١٩٩٢

شجاعة كاتب

● المحرر : ليس هذا تراجعاً من الزميل حازم هاشم ، وإنما هو اكتشاف للحقيقة وإعلانها . وهو موقف شجاع من كاتب لم يريد في الوقوف إلى جانب الحقيقة حين علل عليها .

قدرات بسماعة فائقة أولى اعداد مجلة والقاهرة فأود لتبعثون لي بالاعداد الأخرى .

أما المضمون فغني وربما يكون جامعاً بشكل شامل لمجلد مشكلاتكم الثقافية . لكن هل تستطيع المجلة أن تبقى على هذا المشروع ؟ هذه الهوية ؟

أما التقسيم إلى خمسة أقسام فيبدو لي ثاقب البصيرة .

لكن الجزء الشعري غير مقنع . وربما يرجع ذلك إلى الصعوبة التي يفترض القارئ غير العربي وعجزه بمعنى إجابة الحكم في هذا السياق . وفيما يتعلق بالمقالات-اثنان إثارة

انتباهي على وجه الخصوص . افتتاحية غالي شكرى الذى أهنيه ودراسة الدمرداش العقالي العظيمة والمفيدة جداً .

وفي هذا الصدد لىنى مستعد للمساهمة في المجلة في شكل اجوبة على اسئلة تخص ترجمتي للقرآن التي أشرت في مجلة التلفزيون المصري في يونيو ١٩٩١ ضجة غابت عنها حرية الرأي التي يدافع عنها الدمرداش ومحمد خلف الله .■

جاك بيرك

٢٤ يوليو ١٩٩٢

سان جوليان أون بورن
فرنسا

السعادة وقد اكبر من الأمن .. وقد اكبر من الحرية ، ثقافة تؤمن بالحب بين الناس وتؤمن بالحرية لكل الناس وتجعل من نفسها قلعة تحمي الحياة والمستقبل .

وعلى الرغم من أن عبارة « الشرقاوى » ترتدى ثوباً فضفاضاً .. وتحمل نظرة ليبرالية للثقافة .. إلا أنها تحدد مطلبها بلحيز أكبر من الحرية والسعادة والأمن بالإضافة إلى أنها تتحسس الطريق نحو قوى الثورة لاكتشاف النوايا .. و« جس النبض » .. وكان الشرقاوى أحد فرسان هذه الفترة هو ومجموعة من التقدميين تضم أحمد أبو الفتح وحسن فؤاد ومصالح حافظ ولطفى الخولى وأحمد بهاء الدين وفتحي غانم وعبد العظيم أنيس .. وكان الشاعر الذى طرحه هذه المجموعة « الفن في سبيل الحياة » .. وكان هناك فريق آخر يترجم قيادته الدكتور لويس عوض الذى تولى مسئولية الإشراف على صفحة الأدب في جريدة « الجمهورية » عام (٥٣ - ٥٤) .. وكان شعار هذه الصفحة — أيضاً — « الأدب في سبيل الحياة » .. وبذلك أصبح للثقافة هدف .. بعد أن كان د. طه حسين يقول بأن « الأدب كالزهرة الجميلة تنمو فلا تسلك كيف نمت ولا ما سر جمالها وهل هي نافعة أم غير نافعة » وبذلك انتهت مرحلة توظيف الفن لصالح المجتمع . وكانت تلك أولى المعارك التى نشبت في عهد الثورة عام ١٩٥٤ بين طه حسين والعقاد من جهة ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من جهة أخرى .. حول ماهية الأدب ، وطبيعة العلاقة بين صورة الأدب ومضمونه .

وكان لموقف الثورة المحايد تجاه

في العدد الماضى من مجلة القاهرة قرأنا لكاتبنا الكبير « محمد عوده » مقالة طويلة تحت عنوان « يوليو .. والثقافة » وفى واقع الأمر قد لا نختلف كثيراً حول إنجازات ثورة يوليو في المجال الثقافى التى أوردها المقال بالتفصيل وكانت في محصلتها « نتاجاً ثقافياً زاهراً » .

وإن كنا لا نختلف على الإنجازات فإننا قد لا نتفق في الرؤية وربما منهج النقاش .. فالثقافة لا يمكن أن يجتازها منها فترة محددة من سياق تاريخ الحركة الثقافية المصرية ككل دون ربط النهايات بالبدائيات ، فثورة يوليو لم تأت من الفراغ ولكنها اختتمت وتفجرت بفضل كفاح طويل ومتواصل للشعب المصرى في كافة روافد الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية أيضاً .. وكانت إرغاصات الثورة يمر بها المجتمع المصرى وتغير عنها قوى وطنية عديدة .. وإن كان تنظيم الضباط الأحرار هو أحد أجنحة هذه القوى الوطنية .. إنه استأثر بكل شيء عندما أصبح في مقدور الحكم .. وأتاب عن كل القوى بل وعن الشعب نفسه في مواصلة الكفاح والنضال والبناء والتعمير واتخاذ القرارات في جميع الأحوال .

والباحث عن القضية التى كانت تطرحها الثقافة في تلك الفترة يكفيه أن يقرأ هذه العبارة التى كتبها « عبد الرحمن الشرقاوى » عام ١٩٥٣ في افتتاحية العدد الأول من مجلة « الغد » التى كان يصدرها مجموعة الكتاب الذين يمثلون اتجاهاً تقدمياً تحت عنوان « دفاع عن الثقافة » :

« .. ثقافة تؤدى دورها المجيد توجيه الإنسان إلى أكبر قدر من

—

ثورة يوليو والثقافة

محمد بغدادى

المدارس الأدبية المختلفة دور أساسى فى نشوء الآداب الجديد فاعطت لكل مدرسة فرصة التعبير عن نفسها فدفعت هذه الحياة بالجديد إلى سطح الحياة الثقافية وتركت المشاكل يواجه مصيره فى اتجاه الفناء .

وشهدت بدايات هذه المرحلة نهضة ثقافية واسعة النطاق بدأت بعملية استقراء لكفاح الشعب المصرى .. تجلت فى الأعمال الإبداعية لرواد هذه المرحلة فنجده نجيب محفوظ يخرج علينا بثلاثيته الشهيرة عام ٥٦ و ٥٧ .. والتي كان قد انتهى من وضع المسامات الأخيرة لها قبل قيام الثورة بسنوات قليلة وراح يوسف ادريس يحكى لنا عن بطله الدائى الذى يقاومه الحب وسط المهام القتالية ورواحه الإنجليز فى قصة حب رقيقة فيتصل لمشاغرتنا الحس الوطنى بدون تكلف أو افتعال .. وتتوالى عمليات الاستقراء لينتهى معظمها بقيام الثورة .. وتتداول الموضوعات والأفكار من كاتب لآخر بين جيل جديد من الروائيين الذين تكون وجدانهم الفنى قبل الثورة .. وجاءت الثورة فأخرجت عن مكونات أسرارهم فظهرت أعمالهم فى صورة أدب قومى لا شبهة فى قوميته ومنهم : أحسان عبد القدوس ويوسف السباعى ومحمد عبد الحليم عبد الله ومحمد البدرى وأمين يوسف غربا ومحمد صدقى وعبد الرحمن فهمى وسعد مكاوى وغيرهم .. ومن هنا بدأ الازدهار فى أوسال الحركة الثقافية .. وتنجرت طاقاتهم الإبداعية .

فى المسرح

وكان من أبرز رواد الحركة الثقافية واكثرها نشاطاً مسرح الستينيات الذى

استطاع منذ وقت مبكر أن يرسم خطوطاً واضحة للمسرح المصرى .. بعد أن قضى عمره يتسول نصاً أجنبياً أو يقتبس عملاً أوروبياً ويبرز من رواد هذه المرحلة من احتل الصدارة فى مجال ابداعه مثل نعمان عاشور .

ففى وقت مبكر للغاية يكشف لنا نعمان عاشور فى مسرحية « الناس الى تحت » عن الصراع بين القيم الثورية والقيم الزائفة وفى المقابل يكتب لنا عام ١٩٥٨ مسرحية أخرى تحت عنوان « الناس الى فوق » رافضاً فيها التوفيق بين الطبقة التى كانت تحكم والطبقات الأخرى .. وكانت تلك المسرحية أول عمل فى الآداب المصرى بعد عام ١٩٥٢ جاءت معبرة عن محاولة تأسيس مجتمع غير طبقى وذلك بحذف ما تبقى من آثار الانطباع والرأسمالية .. وإلى جوار هذه الأعمال المبكرة تلجرت طاقات مجموعة كبيرة من الكتاب والفنانين فى المسرح فكتب لنا يوسف ادريس « جمهورية فرحات » و « ملك القطن » و « اللحظة الحرجة » و « الفرافير » وكتب الفريد فرج « سقوط فرعون » و « حلاق بغداد » و « سليمان الطيبى » وكتب محمود السعدنى « عزبة بنايوتى » و « القرنص » وكتب سعد الدين وهبة أجمل أعماله المسرحية « الحورسة » و « سكة السلامة » و « السبنسة » و « كوبرى الناموس » وكتب لطفى الخولى « قوة اللوك » و « القضية » وكتب مصطفى محمود « الزلزال » وكتب ميخائيل رومان « الدخان » و « الحصار » .

فى الشعر :

كان عبد الرحمن الشرقاوى قد بدأ بهدم العمود التقليدى للشعر . ومع

صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى .. فاجهزوا وأتموا بناء المدرسة الحديثة للشعر الحر المرسل .. وتحمل صلاح عبد الصبور عبء إثراء هذه التجربة فاستكمل أدواتها وارتقى ببنائها الجديد حتى صار عبيدها بعد أن اقتحم بخطى وثيقة المسرح الشعرى شكلاً ومضمناً .. وجاء الرعيل الثانى من الشعراء فبرز منهم غفيلى مطروامل دنقل وفوزى العنتيل ومحمد إبراهيم أبو سنة وبدر لوليق .

وفى القصة

كان نجيب محفوظ قد أسس مدرسته العريقة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ثم وأصل وتواصل مع أهداث المجتمع .. وتواتت الأسماء التى راحت ترصد الحياة الاجتماعية والسياسية لمصر كل حسب إمكانياته الفنية ومن خلال فلسفته .. وأبرز هذه الأسماء د. يوسف ادريس الذى أسس مدرسته باهتماماته الخاصة وأمتلك أسرار صياغة جديدة ومضامين مبتكرة فى القصة القصيرة والرواية .. متغلغلاً فى أدق القضايا الإنسانية .. وتواتت الأسماء من جيل الرواد : نذكر منها : فتحي غانم ، صبرى موسى ، عبد الله الطوخى ، علاء الديب ، محمد عبد الحليم عبد الله ، عبد الحميد جودة السحار ، إدوار خراط ، يوسف غربا وغيرهم كما برح أحسان عبد القدوس ويوسف السباعى فى رصد الحياة الاستقراطية وخباياها وكشف قناعها .

وفى مجال النقد الأدبى :

لم تكن الحياة الثقافية ليكتب لها النماء والازدهار فى تلك الآونة لولا تلك الرعاية المخلصة التى قام بها مجموعة

البيضاء إلى جميع الأشقاء والأصدقاء
لمساندة حركات التحرر الوطني ضد
الاستعمار في بقاع كثيرة من الأرض !!

كان كل ذلك يحدث والرفاق الذين
نادوا بهذه الأفكار خلف أسوار
السجون تاتيهم الأخبار خافتة
ومهموسة تتسرب إليهم مع بصيص
الضوء الواهن عبر كزّات صغيرة في
الجدران العالية للزنازين المعتمة في
جوف الصحراء القربية حيث معتقل
الوحدات الكتيب الذي تحول بفضل
إصرارهم على مواصلة الحياة إلى
معسكر للتوقيف وتبادل الخبرات وزيادة
الوعي وفصل لحو أمية عساكر
الحراسة ومدرسة للتثقيف لمناقشة
الأوضاع السياسية وتحليل طبيعة
السلطة .. وبفضل هذه الأفكار التي
تفاعلت لتصنع داخل السجن مجتمعاً
يمرّج بالشاعر النبيلة والأعمال
الإبداعية التي عبرت عن المآزق
التاريخي ليسان المصري الذي أوقعهم
فيها النظام .. ويوسط هذا الجو
المشحون بالتناقضات كتب فؤاد
حداد .. من داخل سجن الوحدات —
بالاشتراك مع صديقه مثولى عبد
اللطيف ملحمة الرائعة « الشاطر
حسن » التي كانت أشبه بالملامح التي
يتمثل فيها البطل الشعبي وكأنه فارس
لا يقهر ولكنه يصبح قادراً على تحقيق
الأمنيات النبيلة وكان هذا الفارس هو
الشعب دائماً عند فؤاد حداد الذي كان
يرويها بنفسه على مدى ساعتين ونصف
في ليالي رمضان القربية بسجن الوحدات
الخارجة عام ١٩٦١ وكان فؤاد حداد
يحكى بسجن ومرارة مستهلاً هذا العمل
بهذه العبارة الرقيقة :

« طب وأحنا مين ؟ »

النقاد الذين عكفوا على نقد ذلك الكم
الهائل من الأعمال الإبداعية فتناولوها
برؤاهم الواعية بالنقد والتقييم فائثروا
هذه الأعمال وسامعوا في تطوير أدوات
ميدعياها من حيث الشكل والمضمون
نذكر منهم : د. علي الراعي ، د. لويس
عوض ، د. عبد القادر قط ، محمود أمين
العالم ، د. عبد العظيم أنيس ، رجاء
النقاش ، فاروق عبد القادر ، فؤاد
دواره ، د. غالى شكرى ، وأحمد رشدى
صالح .



أحمد بهاء الدين

وعلى الرغم من هذه النهضة الثقافية
الشاملة التي عمت البلاد والتي بدا
واضحاً خلالها أن هناك مساحة عريضة
لحرية الإبداع أتاحتها الثورة لكتابها
وأدبائها ومفكرها ؛ إلا أن ثورة يوليو
وقعت في تناقض حاد بينها وبين مثقفي
اليسار ومثقفي اليمين على السواء
واختلعت معهم منذ البداية فبينما كان
معظم هؤلاء المبدعين الذين صاغوا هذه
النهضة الثقافية من التقدميين كان هناك
مئات اليساريين المصريين في سجن
الوحدات يقضون فترة مفتوحة من
الاعتقالات بلا محاكمات ولاتهم وخارج
السجن كان عبد الناصر يصدر قرارات
التأميم الإشتراكية الشهيرة عام
١٩٦١ .. ويعلن عن تشكيل اللجنة
التحضيرية التي تضم ممثلين لكل فئات
الشعب ليقدّم للشعب نصاً اشتراكياً
قضفاً أطلق عليه « الميثاق الوطني »
ويبدأ في تكوين الإتحاد الإشتراكي بعد
هيئة التحرير والإتحاد القومي كحزب
واحد ومؤسسة سياسية وشعبية حاكمة
تعالج في التصور الحزب الشيوعي
ويخوض في نفس الوقت معارك قومية
لإرساء قواعد نهضة صناعية وبناء
السد العالي .. بل وتمتد أيادي الثورة

ما أحنا الفوارس الي يتقاجح بحق وحقيق .. بنى آدم أشد من الصخر لكن قلبه رقيق .. أحنا لبعضنا يا ناس .. نحب ونحس ونندى ببعض .. نتجمع فى الدار ... »

وكان هذا التساؤل « طب واحنا مين ؟ » يعكس الحيرة التى وقع فيها كل المعتقلين فى سجون الواحات ... فقد كانوا يسمعون عن تلك الممارك المجيدة التى يخوضها الشعب المصرى فى شتى المجالات تحت قيادة عبد الناصر وترتسم فى عقولهم وأمام أعينهم علامات كبيرة للاستفهام وأخرى للتعجب وكان لايد من العثر على حل لهذا اللغز المحير للخروج من هذا التناقض ولحل هذه المعادلة الصعبة كان لايد من التراجع ولم يات (الحل) إلا من خلال (حل) جميع الأحزاب الشيوعية داخل المعتقل ... وكان لايد من وجود تطيل سياسى يبرر الحل وجأت المبررات شديدة الشبه من مبررات ثورة يوليو ذاتها حيال هذه النقطة فقد كانت الثورة ترى أنها تحصل على عاتقها أمانى الجماهير القومية وتخوض نيابة عنهم كل الممارك القومية وتواجه نيابة عنهم جميعاً كل القوى الرجعية والعميلة وتتفرد (وحدها) بمواجهة الامبريالية العالمية وندوبتها فى المنطقة إسرائيل .. وبذلك لا يكون هناك أى متناقضات بين فصائل القوى الوطنية وثورة يوليو ومن هنا بادرت كل القوى الوطنية واطيعتها المثقة بالتعاطف والتصالح مع الثورة ثم بالانضمام إلى صفوفها لانجاز ما تبقى من مهام ثورية لم تنجز بعد ..

لدرجة أن مسرحية « عيلة الدوغرى » قدمت لأول مرة فى عيد ثورة ٢٣ يوليى الحادى عشر عام ١٩٦٣ على

المسرح الدائم الذى أنشأه بسجن الواحات المهندس فوزى حبشى وقام بإخراجها حسن فؤاد تحت إشراف (الرائد أحمد زكى من قوّة سجن الواحات) !!

وكان هذا المسرح قد قدم من قبل مسرحية « الخبز » سنة ١٩٦١ لصالح حافظ وه حلاق بغداد « سنة ١٩٦٢ لالفريد فرج وه الحل الأخير » وه اختتام المدينة « سنة ٦٢ و ٦٣ لصالح حافظ أيضاً وأخرج حسن فؤاد على نفس المسرح روائع المسرح العالمى « لابسن » وه « بزنايد شو » وه « جوركى » وه « ميلر » وكان المثقفون المسجونون يقومون بالتمثيل والتلقين والإدارة المسرحية وكان هناك نهضة مسرحية فى الحركة الثقافية داخل السجون وخارجها أيضاً !!

وقد وصل تقاؤل المثقفين المصريين بنوايا الثورة الصنعة تجاههم أن الكاتب الكبير (محمود أمين العالم) يقول مطلقاً على هذا العمل المسرحى فى دفتر التعليقات على المسرحية داخل السجن :

« لم يكن تقديم عيلة الدوغرى مجرد أداء رائع لعمل رائع بل كان عسلاً سياسياً كذلك شاركنا فيه شعبنا الاحتقال بثورة المجيدة والتطلع إلى أيام أمجد وأروع وإذا كان هذا الحصاد وبن فى قلب الصحراء وخلف الأسوار فما أروع وأمجد وأغنى هذا الحصاد عندما تخرج غداً هذه المواهب إلى أحضان شعبنا العظيم » (١) .

وأيا كانت طبيعة العلاقة (الغريبة) بين ثورة يوليو والمثقفين المصريين !! وأيا كانت النتائج التى تمخضت عنها حركة الثقافة المصرية فى الستينيات إلا أنها رغم كل شيء كانت تعتبر أخصب

الفرات عطاء للأدباء والثقافة .. ونلاحظ أن هذا الخصب لحق العديد من نواحي حياتنا الفنية والثقافية .. سواء فى الادب أو الموسيقى أو الفن التشكيلى .

وكان من الممكن أن يعنى الخط البياني للحركة الثقافية فى تصاعد واضطراد فيبقى ذلك إلى مزيد من الإبداع والتفوق على النفس .

ولكن جاءت رياح نكسة ٦٧ فنبعث كل شيء .. وإن كانت النكسة نتيجة طبيعية للعديد من الأسباب التى أدت إليها — ليس هنا مجال الحديث عنها — إلا أن ما أصاب أدباء ومثقفى هذه المرحلة من ارتباك .. رشح جيلاً جديداً لتولى مهام المرحلة التالية والتى ظل أصحابها الصقيقيون يسانون أيام مخاض الخروج للوجود إذ كان أدباء مرحلة مضت يسدون بأسمائهم الشامخة الطريق أمام أدباء شبان ينتظرون إفساح الطريق والصدور لإبداعاتهم .

المرحلة الثالثة :

إن المرارة التى استيقظ عليها جيل الأدباء الشبان — فى ذلك الوقت — عشية تنحى « عبد الناصر » وإعلان الهزيمة .. ظلت تصاحب النغمة الأساسية لإبداعاتهم لفترة طويلة فإن الإحباطة الشديدة للنظام الذى تخضعت سياسته عن الهزيمة .. جعلت فريسان الستينيات يلونون بالصنعت والاكنتاب .. وربما الذهول .. وانعكس ذلك على حياتنا الثقافية .. ومن هنا بدأ التدهور وهبوط الخط البياني للإبداع نحو الهاوية والسقوط وإن كان رواد الستينيات قد هزتهم الفجعية فصنعوا احتراماً للذات أو إقراراً للأحزان .. أو

ارتباكاً .. أو إفلاساً .. فان الصمت والخروج من الساحة دون ترتيب سابق .. قد أفسح الطريق أمام المتطفلين على الثقافة ومحتري الارتزاق والتلهيل وفجأة سقطت الحياة الثقافية فريسة سهلة في أيدي أنصاف المثقفين وأنصاف الموهوبين .. فباحثجاب الرواد من جهة .. وعدم تكوين الجديد من الخروج لحيز الوجود من جهة أخرى .. أخليت الساحة تماماً لانصاف وأرباب الموهوبين إذ كانت هناك دائماً قوى رجعية وربما سلفية تلقف خارج خطوط الثقافة في انتظار لحظة السقوط لتقفز في خفة ومهارة فوق سطح الحياة الثقافية لتبتع بكل شيء في اتجاه البهيو .

ثم ظهرت أشكال مستقلة بجهود ذاتية متحالية على قانون المطبوعات مجتازة لحاذير النشر .. فاستوعبت هذه الأشكال بعضاً من إنتاج هذا الجيل على فترات متقطعة خلال هذه المرحلة .. حاولوا بها أن ينفذوا إلى جمهور المثقفين للثقافة بداية بمجلة « جاليري ٦٨ » ومروياً « بستانيل » .

وكان جيل الرواد بأعمالهم التي قدموها بعد عام ١٩٦٧ يشيرون تلك المرحلة من حياة الثقافة المصرية إلى مشواها الأخير .. لتبدأ مرحلة جديدة يختلط فيها الحابل بالنابل وتعتز فيها البدايات وتكر فيها النهايات .. رغم كل الجهود التي بذلها جيل الرواد لإقالة النظام من كيوته وشحن حماس الأمة لتعيد توازنها من جديد لتواجه أشرس أعدائها (الصهيونية والجهل والتخلف والارتداد) .

رغم كل هذه المحاولات إلا أن هذه المرحلة أغلقت آخر صفحاتها بموت عبد الناصر فقد كانت نسخة ٦٧ ، في واقع الأمر : هزيمة لأرقى مراحل

النهضة ... كانت الناصرية قد وعدت بمبنى جديد للنهضة يقوم على ثنائية جديدة هي (القومية العربية والعالم) بدلا من الإسلام والغرب . كانت القومية العربية في المفهوم الناصري تتضمن الإسلام لتاصيل الوحدة القومية وكان العالم في المفهوم الناصري يتضمن العصر وفكره وترأسه الإنساني . ولكن الثنائية الجديدة اعتمدت على التوفيق أيضاً وليس على التركيب الذي كان يتطلب إبداعاً جديداً للديمقراطية واستقبلاً جديداً للقوى الاجتماعية القادرة وحدها على صنع الثورة الثقافية ، التي تحل محل النهضة .. ولكن الناصرية اكتفت بتشييد المدخل النظري ولم تستكمل البناء الواقعي لذلك فحين سقطت المحاولة كأن الأمر هزيمة نهائية لأرقى مراحل النهضة !! (٢)



نعمان عاشور

محاولات الخروج :

انقشع الغبار ووضعت الحرب أوزارها وبات واضعاً أن هزيمة ٦٧ أثقل من الجبال الراسي .. ومن ثغوب الشوب الفضفاض التي مزقته رياح النكسة وكانت تردبه الحركة الثقافية ناصعاً وزاهياً عشية الخامس من يونيو ٦٧ .. من خلال تلك الثغوب أطلقت علينا على استحياء أعمال المبدعين الجدد الذين خرجوا من معطف الحركة الثقافية متقلبين بجراح النكسة محملين بأحباطات أحلامهم المزعجة !! فرغم المصاعب الجمة التي كان يتعرض لها أدباء المرحلة الجديدة في محاولات الخروج إلا أن طلائعهم استطاعت أن تنفذ من الحصار المفروض حولهم .. ليثبتوا أقدامهم على أرض إبداع جديدة وصلبة .. مجددين

في القوالب والتكنيك متجاوزين حدود مضامين والشكل إبداعية وضع قواعدها رواد الستينيات .. إذ أن ما حدث في ٦٧ كان جديراً بأن يجعل من ابداعوا بعدها يخرجون عن القوالب التقليدية للإبداع . فنجده جمال الفيضاني يخرج علينا بـ «أوراق شاب عاش من ألف عام» عابراً ومعبراً عن مرارة النكسة .. وتستهوينا التقريرية التي انفرد بها ويأتى شاعر النكسة القصيرة يحيى الطاهر عبد الله ليكسر الرتم التقليدي ويقدم عالماً جديداً غنى بمفرداته الخاصة .. اكتشفه هو وصار مملكة الصغرى فيتحننا بمجموعاته : «ثلاث أشجار كبيرة تثمر برتقالاً» «الدف والصندوق» ، «أنا وهى ونمور العالم» ، الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ثم «حكايات الأمير» رواية واحدة «الدف والصندوق» .. ويعاجل الموت يحيى قبل أن يقيم جدران عالمه الخاص وإن كان قد أقام هيكل بما يؤكد أن عالمه زائغ الجمال وشديد الخصوصية .. فقد ترك لنا وميضاً غريباً مثيراً للدهشة تطل منه أصالة عريقة وصوت متميز مجنون لا ينجح أحد في أن يفتنى أثره .. فهذا عالمه الخاص ولد بين يديه ومات بأسراره .

أما «صنع الله إبراهيم» .. الذى يبدو أنه كان أكثر إدراكاً ووعياً من رواد الستينات فقد أصابته المصيبة قبل أن تقع النكسة بسنوات فكتب لنا بمرارة العلقم .. وينتقز واد يكاد يسقط بالقرب من نرق «غريب» كامي . فأخرج لنا تلك الرائحة .. و«نجمة أغسطس» ويخرج من ثورته «البريكاميه» على الأشياء في روايته «اللجنة» ليصرخ في وجوهنا متخلصاً من عبثيته ويموت . لينبئنا بعقق المأساة التى نحن مقبلون عليها

ونحن نعيش بدايات الحقبة النفطية بكل تداعياتها المريرة وواقعها الرديء . وتمضى بنا الأحداث مسرعة فينتظم طابور من أسماء المبدعين الجدد تلمح لكل منهم تجربته الخاصة بتكنيكه الجريء مثل : مجيد طوبيا واحمد هاشم الشريف ويوسف القعيد وعبد الحكيم قاسم ومحمد مستجاب وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد وعبد جبير وجار النبی الحلو ومحمد البساطى . على عكس جيل الرواد الذين ظلوا أسيرى مدرستين متميزتين قاد الأولى نجيب محفوظ وترزع الثانية يوسف إدريس وتحت لواء كلا المدرستين إندرج العديد من الإبداعات والنفحات المختلفة .

ومن أسماء المبدعين الجدد تقرباً لمجيد طوبيا أول أعماله عام ٦٧ «فرستوك يصل للقصر» .. و «خمس جرائد لم تقرأ» و «الأيام التالية» و «الوايف» .. وعلى الرغم من أن مجيد استعان بالتكنيك الغربى في صياغة بعض أعماله إلا أن انغماسه في الواقع المصرى أكسب أعماله قيمة فنية أصيلة .

أما «يوسف القعيد» الذى يتوازى خطه مع خط «الفيضانى» في بعض أعماله من حيث التقريرية .. وإن كانت تقريرية القعيد تبعث فينا الغيظ أكثر مما تجعلنا نتعاطف مع شخصه .. إلا أننا نستطيع أن نقول أن ليوسف القعيد مذاقه الخاص الذى يدفعنا للخروج عن مشاعرنا مكرهين لنعلن ذلك اليوم الذى نعيش حتى نلحق جراحنا ونبتلع أمانتنا ونصمت صاغرين !!

ويكتب «عبد الحكيم قاسم» فنظم في أعماله «تلك الرائحة» المرة التى تبعث من أعمال صنع الله إبراهيم .. كما جاء

في «أيام الإنسان السبعة» .

ويرتاد «خيري شلبي» عالماً جديداً بلغة جديدة فيعزف لنا الحاناً شعبية تنبعث أصداؤها من حارات القاهرة القديمة وأعماق الريف العتيقة .

أما إبراهيم أصلان فيأخذنا معه في رحلة ليلية مع أشجان «مالك الحزين» فيدمى قلوبنا بلغة سهلة وبسيطة وبناء معمارى محكم ... ويأتى إبراهيم عبد المجيد فيقيدنا مع أبطاله المحبطين في «ليلة العشق والدم» والصيف السابع والستين» ويحكى لنا محمد البساطى عن «أحلام رجاله» ... قصار العمر .

وإذا أراد عالم في الاجتماع أن يرصد الآثار النفسية وحظات الإحباط الحافلة بالاكثاب والشجن لتلك الفترة ليس عليه إلا أن يعيد قراءة كل أعمال هذا الجيل الذى تفتحت أحاسيسه على الحلم الناصرى الجميل وما أن أمسك بالقلم ليسجل تلك الأحاسيس حتى أنهار الحلم وسقط الجميع في «هاوية من الحزن لاقرار لها» (١) .

وإن كانت تلك الأسماء قد لمعت في الرواية والقصة .. فهناك الرميل الثانى من شعراء القصص .. صدر لبعضهم دواوين خاصة في طبعات هزيلة .. أو نشر لبعضهم قصيدة هنا أو قصيدة هناك .. كلما تعطلت القنوات الرسمية وأفسحت لهم ركناً في جريدة أو مجلة ويبرز من تلك الأسماء أحمد عنتر ، حسن طلب ، رفعت سلام ، حلمى سالم ، طلعت شاهين ، على قنديل الذى عاجله الموت في حادث اليم وقد كان واعداً ، وأمد ريان ومحمد أبو دومة .. وإن كانت هذه الأصوات تأثرت كثيراً بمدرسة صلاح عبد الصبور إلا أن التمرد الكامن داخل كل منهم جعل لصوت محمود درويش وأدونيس صدًى

ولأن كان صلاح جاهين يعتبر بحق
أستاذ هذه المدرسة فهو الذى قدم رفاته
للناس حجاب والأبنودى وقاعد فى بداية
الستينيات .. إلا أن تجربة الأبنودى
كانت غنية ومتفردة .. وهى أكثر
استيعاباً لتوظيفة هذا الفن .. أما سيد
حجاب فهو رومانس هذه المدرسة بحسبه
المعرف ولغظه الأنيق أما فؤاد قاعد فله
صوته المتميز وإن كانت رائحة بيرم
التونس يعبقها وأصالتها تخرج من بين
أعماله من حين إلى آخر إلى أنه صاحب
رؤى شعرية خاصة فى قصائده العامة
المرسلة .

ولأن صلاح جاهين تغنى بالشوكة
وغنى لها فقد كان أصدق المشائرين
بنكسة ٦٧ وأكثرهم شجاعة فى مواجهة
النفس حتى أنه كتب فى مقدمة الدواوين
التي أصدرها يقول : «آخر أعمالى فى
هذه الدواوين هو قصائقيس ريق وبعدها
جات هزيمة ٦٧ وألقت بى فى هاوية من
الحنن لا قرار لها » .

أما عبد الرحمن الأبنودى الذى
ارتبط الثورة على طريقته الخاصة ومن
خلال الإنصاف «بالأرض والعيال» ..
وقراعه فى دجرايات حراجي القط
وفاطمة عبيد الفقار .. لذلك عندما
أدركته النكسة خرج علينا بديوانه
«الزحمة» حاملاً مرارة كل هذه الفترت
أثيمه «بصمت الجرس» وإن كان قد
لعب دوراً هاماً فى شحذ حماس الجماهير
بأغنيات التي رفضت الهزيمة .. ومن
الغريب أن شعراء الصاعية من رواد
الستينيات هم أكثر المبدعين الذين
أصبروا على مواصلة البقاء ورفض
الهزيمة فكان فؤاد حداد بدأ يكتب من
نور الخيال فى جريدة الجمهورية وفؤاد
قاعد بدأ مع الفنان دهجازى ورسام
الكارتير الشهير فى كتابة رحلات



عبد الرحمن الشرقاوى

عالياً فى أركان قصائدهم وإن كان ذلك
قد حدث فى بدايات الطريق فهم الآن قد
تحددت ملامحهم وتبلورت معظم هذه
الأصوات فى صورة تكاد تكون نهائية
ومكتملة وإن كانت تلك الأصوات لم تقل
كل ما لديها بعد ولم يسمعها كل من
يريد الإنصاف ..

وإن صبح هذا التقسيم الذى أوردناه
على مراحل ثلاث .. فإننا قد أغفلنا
نصيب الشعر العامى ليس عن عمد
ولكن لخصوصية طبيعته الإبداعية
ولكن على عجلة نقول :

أن شاعرنا الفنان فؤاد حداد قد
جمل لواء العامة من رائداه الأول بيرم
التونس وإن كان بيرم هو الموهبة
اللقائية والمعلم .. حين فؤاد حداد
بمثابة الصوت المنقذ الذى أبى دعائم
الشعر العامى .. فقد أنجز كل مهام
الزجل واستنفذ كل الأشكال والصيغ
الزجلية ويات الزجل بعد رحيل بيرم غير
قادر على استيعاب الحاضر بكل
متغيراته وتطوراته المتلاحقة .. ومن هنا
برز الدور الرائد لفؤاد حداد فى الشعر
العامى .. خاصة وأنه لم يكتب بأن
ينهل من عين التراث ما نهل .. بل أنه
راح يترجم لشعراء المقاومة الفرنسية
وبول إيوار وأرجون وغيرهم فامتلك
أدوات واستلهم من التراث ما أعانه
وإن كان فؤاد حداد ينفرد بهذه القيمة
فإنه أيضاً هو همزة الوصل ما بين بيرم
وجيل الستينيات من شعراء العامة ..
الذى يأتى فى مقدمته صلاح جاهين ومن
بعده يأتى الفرسان الثلاثة عبد الرحمن
الأبنودى وفؤاد قاعد وسيد حجاب
وعلى أيديهم ارتفعت أسهم الشعر
العامى وأضفى عليه كل منهم من
تجربته الخاصة ولكنته المتميزة ما أثرى
به حركة الشعر العامى بشكل عام ..

أسبوعية في مجلة «صباح الخير» تتغنى
بظمة هذا الشعب ورفض هذه الأمة
للهزيمة وخرج علينا بعدها بأول دواوينه
إنى أعترضى .. معبراً بذلك عن رفضه
التام لكل أسباب الهزيمة وكل خطوات
الانسحاق والتقهقر للخلف في اتجاه
الهبوط .. وكان عبد الرحمن الأبنودى
يكتب للأمة «بعد التحية والسلام»
وروجه على الشط «الذى أرسل من خلاله
أجمل رسائل الصمود من بيت من بور
توفيق، وجيلابة الغار، إلى آخر الرسائل
الرائعة .

وكان سمير عبد الباقى يحاول
الخروج من الحصار المضروب حوله من
بعد خروجه من السجن فبدأ صوته في
النفاذ إلى أسماعنا ، كما ألهم شاعرنا
مجدى نجيب بديوانه «صعد الشتاء» .

وبعد نكسة ٦٧ برز لنا طابور
لا ينتهى من شعراء العامية ويبدو أن
سهولة الولوج من هذا الباب أفرزت لنا
عدداً مائلاً من محترفي هذا الفن .. مما
أدى لسيطوط الكثير منهم في محظوظ
التكرار والتقليد فأتت أعمالهم مسوفاً
مشوهة ولكن ظلت هناك علامات بارزة
أعطت ومازالت تعطي الكثير والجديد .

فاحمد فؤاد نجم الذى أفرزته
الهزيمة فنفض يديه مما كان يكتبه وراح
في مرارة ساخرة يكتب أشعاره ويها
الداء والدواء .. مقتبساً في جرأة كل
حدود المنوعات متفطناً حاراً لم يكن
يجوز أحد على اجتيازها .

ومن الأصوات المتميزة التى فجرتها
النكسة : زين العابدين فؤاد الذى خرج
علينا بديوانه الجميل «وش مصر»
فاشجاناً بصوت متعب رهيف وأشعار
جديدة ومعم من نوع خاص تمتد في
جذور الأرض من قديم الزمن . محمد
سيف الذى أنشدنا في غنائياته أنشودة

مصر السبعة وزكى عمر ويسرى العرب
ومحمد نصر وماجد يوسف وإن كانوا
جميعاً لم يعطونا كل ما لديهم بعد ..
فاستمرارهم دلالة وجود وتواجد حتى
الآن .

وعلى الرغم من أن مرحلة ما بعد
النكسة قد أفرزت لنا جيلاً ينطق بالمرارة
والتسرد فإن هذه المرحلة شهدت في
بدايتها مدأً ثورياً بعيداً عن كنف
النظام .. ثم انحصر هذا المد بعد إحكام
الحصار حول هذا الجيل .. لدرجة أدت
إلى إغلاق مجلتي فكريتين كانتا حصاد
جهد جيل الستينيات .. والمتنفس
السعيد لعدد كبير من المثقفين وهما
«الكاتب» و«الطليعة» .. وبدأ عصر
الانفجـاح .. فساد المجتمع المصرى
قيم لم يكن ليعرفها حتى في أقصى ظروفه
السياسية والاجتماعية .

«وهكذا كان أول انجازات الثورة
المضادة والانفتاح» على السلفية القديمة
والجديدة .. ولم يكن صدفة أن يتعاطف
المد السلفى وأن بعض اليد التى فتحت
له أبواب السجون ورفعت شعار «العلم
والإيمان» .. ولكن الزمان كان قد تغير ..
وكان التوفيق البهش بين الطرفين قد ذاب
بعد هزيمة ١٩٦٧ وغاب تماماً أثناء

الطيران إلى القدس المحتلة في ١٩٧٧
وانتهى الأمر باجتياح الجيش
المصري لبيروت عام ١٩٨٢ ..
فانتشر أكبر شعراء لبنان وأحد أبرز
الشعراء العرب في اليوم التالى للغزو
(خليل حاوى) انتشر دلالة على أن دائرة
الهزيمة قد اكتملت في خمسة عشر عاماً
فلم تكن هزيمة ٦٧ ولا غزو بيروت عام
١٩٨٢ حصاراً عسكرياً وإنما كانت
دائرة سقوط النهضة قد اكتملت
وانطلقت وشكلت حاجزاً نهائياً بين
ما كان وما سيكون^(٤)

وتساقط من حولنا بعد خليل حاوى
أجمل الفرسان الواحد تلو الآخر ..
فبينما يصوت الآلاف من الجفاف
والصحراء ينطق العالم المتحضر بلاتين
الدولارات من أجل التخلص من نفايات
المشعة وبينما يطلب الآلاف من سكان
الخيما الفلسطينية فتوى بتحليل أكل
أجساد شهدائهم من جراء الحصار
المضروب حولهم .. تلقى في البحار
ملايين الأطنان من المواد الغذائية الملوثة
بالاشعاع .. يمتنى من يموتون جوعاً في
الخيما أن يأكلوها حتى وإن كانت
مسممة !!

كل هذا وغيره كانت وقائمه تكتمل في
صورة شديدة القتامة بحلول عام
١٩٨١ .. الذى انتهى باغتيال السادات
ومازالت الأحداث تتداهى وتتلاحق
بسرعة رهيبه .. لياتى جيل جديد وتبدأ
مرحلة جديدة من حياة الحركة الثقافية
المصرية قد تكون بدايتها عام ١٩٨٢
ولا ندرى متى تنتهى ولا عن أى شيء
تتمتعش .. وإن كنا نمنى ألا تنتهى إلى
ما تقول به اللئسج والاستنتاجات ..
فالهمة شرسية وضارية وتحتاج إلى
مقاتلين وليس إلى رواد شامخين ...
لإعادة الأمور إلى نصابها ■

الهوامش :

(١) محمود أمين العالم : من دفتر سجن
الواحات - تعليق على مسرحية «ليلة الدوغمري»
لم ينشر وثائق خاصة .

(٢) د . غالى شكرى : البحث عن علمانية
جديدة (بحث)

(٣) صلاح جاهين : مقدمة الدواوين .

(٤) د . غالى شكرى : البحث عن علمانية
جديدة (بحث)

إذا نحينا جانبا العنوان المثير
الذى اختارته مجلة

« القاهرة »

في عدد سبتمبر وتراجعت عنه في عدد
أكتوبر للندوة الباريسية حول الماركسية
فسوف تجد على الفور أن ما جرى
التأكيد عليه في جميع الأوراق المترجمة
إلى العربية هو حالة الماركسية .

وبطبيعة الحال ، فإن ذلك ليس
مصادفة ، إذ أن المشاركين في
الندوة - على اختلاف توجهاتهم -
ليسوا ممن يمكن للحكمة البورجوازية
الرائجة في هذه الأيام أن تخدعهم ، فهم
يحترمون - إلى هذا الحد أو ذاك -
قيم الدليل الواقعي والبرهان المنطقي
ولا يتساقون بسهولة وراء الأكاذيب
حتى وإن أكملت دوريتها حول الأرض في
وقت أقصر من الوقت الذي تحتاجه
الحقيقة للبرهان استعداء للسري !

وأول هذه الأكاذيب هو أن الماركسية
تقود إلى الجولاج وأن سقوط هيكل
الاستبداد البيروقراطي الستاليني
يعنى سقوط الماركسية ، وكان ماركس
الذي اعتبر الدولة ، أية دولة والدولة من
حيث كونها دولة ، « أجهازا فوق
طبيعي للمجتمع » ، فقد أشرف - من
خلال فكره - على صعود
البيروقراطيات الستالينية ومنحها
شرعية الانتساب إليه !

يؤكد بيدي وتيكسييه على أن زوال
الدولة الذي كان ماركس يدعو إليه
ويأمل فيه إنما يستهدف بشكل خاص
البيروقراطيات التي تولت من الرقابة
الديمقراطية وأن نزعة ماركس
الديمقراطية تشمل جميع جوانب الحياة
الاجتماعية . ويذكر تيكسييه أن
الحديث عن موت الماركسية استنادا إلى
انهيار الهياكل التي شيدتها الستالينية

هو زعم يحتاج إلى إعادة نظر . ويؤكد
بيدييه في مداخلة أن الاشتراكية لم
تتحقق في أي مكان ، بما يعنى أن
الستالينية ليست مشروعا اشتراكيا ،
ماركسيا أو غير ماركسي . أما روساندا
فهى تؤكد على أن فكر ماركس يحافظ
على قيمة راقية أساسا في تنده للدولة
كما تؤكد على تعارض فكرة ماركس عن
الديمقراطية مع تجربة الاتحاد
السوفييتي الستاليني والكتلة الأوروبية
الشرقية عموما . ويذهب تيكسييه في
مداخلة إلى أنه ليس هناك ما هو أقرب
على فكر ماركس من الإدعاء بامكانية
تحرير البشر عبر « اشتراكية » الدولة «
وأنه لا يمكن تحميل ماركس المسؤولية
عن ذلك الإدعاء ونتائجه . أما بدالوني
فهو يرد انعطاش ثورة أكتوبر إلى
انعطاش أوروبا البورجوازية الفكرى
والأخلاقي الذي سمح بالفاشية وحل
دون مساعدة الثورة الروسية . ويؤكد
أوريبيرو في مداخلة على أن سلوكه
البيروقراطية الستالينية لا يمت بصلة
إلى ماركس . ويستنكر سيف في مداخلة
الوجبة الصحفية التلفزيونية اليرمية
التي تزعم انتساب الديكتاتوريات
الستالينية إلى الماركسية . ويعلم
بلاكورن أن ستالين كان رجسا وأنه
شوه ومنع الماركسية على نحو مؤلم .
ويؤكد جودالبييه أن الديكتاتوريات
الستالينية لا يمكنها العثور على
مشروعية لها في فكر ماركس ويحذر
هاوج من الخلط بين الماركسية
وايديولوجية البيروقراطية الستالينية .
وسوف يكون من المناسب أن نضيف مع
نورث - الذي لم يشارك في الندوة -
أن تاريخ الماركسية على مدار السنوات
السبعين الماضية هو تاريخ صراعها مع
الستالينية ، وربما
لا يدركه - للأسف - بلاكورن الذي

مول

حالية الماركسية

بشير السباعي

بشير السباعي

رغم أنه يؤكد أن التروتسكيين - بين آخرين - قد أنقذوا شرف اليسار، يصر على تحميل الماركسيين المسئولية عن سياسات البيروقراطية السوفييتية، ناسيا أن أحد جوانب وحشية ستالين يتمثل بشكل أساسي في حرب الإبادة التي شنها على الماركسيين والتي دفعت الفيلسوف الإيطالي لوشيو كوليتي إلى التأكيد على أن التاريخ لن يميّن أن الماركسيين الذين قتلوا بأمر ستالين أكثر من الماركسيين الذين قتلوا بأمر الديكتاتوريات البورجوازية خلال فترة هيمنة ستالين على الاتحاد السوفييتي، ولم يكن لهذه الوحشية من سبب آخر غير تمسك الماركسيين بالماركسية ومحاربتهم لسياسات البيروقراطية السوفييتية !

والواقع أن هذه الحرب قد بدأت قبل موت لينين. وهذا الأخير هو الذي دشنها بصمته على البيروقراطية وعلى الشيوعية الروسية، وقد اكتسبت طابعا واضح المعالم مع تكوين المعارضة اليسارية في خريف عام ١٩٢٣ والتي يؤكد المؤرخ الألماني ريسان، استنادا إلى الأرشيفات الألمانية، إنها كانت أقوى مما كان متصورا حتى وقت غير بعيد.

وقد امتدت ساحة المعركة بين الماركسية والستالينية إلى ما وراء حدود الاقتصاد السوفييتي، حيث لجأ الستالينيون إلى قمع حركات عمالية مناهضة للستالينية خارج الاقتصاد السوفييتي، كما هو الحال، مثلا، مع الحزب العمالي للوحدة الماركسية الذي تم الإجهاد على الآلاف من مناضليه على أيدي عملاء الشرطة السرية الستالينية في إسبانيا خلال الحرب الأهلية الإسبانية. ومن الطبيعي أن تتركز شراسة

الوحشية الستالينية على أبرز ممثل التيار الماركسي سعيا إلى إخراس أصواتهم المنددة بالردة على الماركسية وعلى ثورة أكتوبر، وهذا هو السبب وراء اغتيال أبرز ممثل هذا التيار داخل روسيا الستالينية وخارجها: كريستيان راكوفسكي، ليون سيدوف، إيرفين وولف، رودولف كليمنت، إيجناس رايس. لين تروتسكي ...

ومن المؤكد أن ماله مغزاه العميق أن يلتصق، الذي يملك الآن الأرشيف الستاليني، لم يكشف حتى الآن - وإن يكشف أبدا - جرائم الستالينية التي استهدفت ممثل الماركسية في الاتحاد السوفييتي وخارجة لأن مثل هذا الكشف سوف يهدم من الأساس مزاعمه عن مسئولية الماركسيين عن الستالينية.

وتظل المشكلة التي تؤرق كثيرين من المشاركين في الندوة هي مشكلة التخطيط والسوق والتي ترتبط ارتباطا حميما بمشكلة الحياة السياسية للمجتمع وكفاءة الانتاج، وفي هذا السياق، تجرى مقارنة أفكار « فيبر » مع التجربة الستالينية كما تجرى محاولة الاستناد إلى « نوف » في إطار الترحيب بالبيرسترويكا مع محاولة - غير مشروعة في اعتقادي - للمعثر على مرتكبات لدى تروتسكي، فبرنامج البيرسترويكا هو برنامج انتقال إلى الرأسمالية بينما حديث تروتسكي يتركز على الانتقال إلى الاشتراكية، وهو ما أبرزه نوبث في رده في ١٤ أبريل ١٩٩١ على مؤرخ سوفييتي.

والحال أن الأوراق المترجمة التي بين أيدينا لا تسمح بتصور أن أحدا من مقدميها يدافع عن الحكمة البورجوازية الرائجة التي تزعم أن أي شكل من

اشكال الاقتصاد المشترك لابد وأن يكون بيروقراطيا وسلطويا وغير كفاء وأن السوق الرأسمالية هي الوحيدة القادرة على إتاحة الديمقراطية و« الاختيار الاستهلاكي » والكفاءة الإنتاجية. فهم يعرفون أن وجود ٨٧ مسحق غسيل مطابقة، لكل منها تكاليف استحداثه وتعليبه والإعلان عنه ليس نتاج اختيار ديمقراطي من جانب المستهلكين، بل هو نتاج المزاحمة الرأسمالية لا أكثر ولا أقل كما أنهم يعرفون أن التسوية بين مبدأ التخطيط وكاريكاتيره الستاليني تشكل المدخل الرئيسي للتصالح مع الأمر الواقع الذي لا يحتمل، ناهيك عن أنها لا تصمد للنقد من زاوية البرهان المنطقي، إذ لا يوجد برهان منطقي واحد على مشروعية مثل هذه التسوية. فالتخطيط الاشتراكي الديمقراطي من جانب « عمال متحدين » هو إمكانية لا يعطيا إلى إمكانية مجردة غير الأسمى الذي يعجز عن رصد إمكانات الواقع المعاصر.

لكن تحويل هذه الامكانية إلى واقع ملموس إنما يحتاج إلى ثورة، وهو ما تؤكد عليه روساندا، تمشيا مع ماركس الذي يبدو، من جهة أخرى، أنها لا تدرك محورية أفكاره عن الثورة التي لا غنى عنها لتحقيق هذه الامكانية. وربما تكون مناقشة جودوليه لأفكار ماركس عن الثورة البروليتارية في البلدان المتقدمة مفيدة في هذا الصدد. ومن زاوية الاستراتيجية السياسية اللازمة لتحقيق هذه الامكانية فمن الواضح أن سيف يقترب إلى حد بعيد من استراتيجية « حرب الاستنزاف » الكاوتسكية التي تتحول في الممارسة العملية إلى تصالح مع الأمر الواقع ■

الستالينية بين فوكوياما وكالينيكوس

وإذا كان فوكوياما قد أوجد في كتابات مختلفة له مطابقة بين الستالينية والاشتراكية ، فإن معارضييه الماركسيين قد حرصوا على كشف عدم مشروعية مثل هذه المطابقة انطلاقاً من تصورات متباينة عن جوهر الستالينية ، مستمدة كلها من تراث النقد اليسارى للستالينية والذي ترجع بدايته إلى أوائل العشرينات -

فهناك من يرى أن الستالينية ليست غير مرحلة أولى من مراحل ثورة مضادة بورجوازية بدأت في الاتحاد السوفيتي منذ عام ٢٢ ، وبلغت أوجها مع اليسرستريكا التي تشكل برنامجا سافرا لإبادة الرأسمالية (ديفيد نورث ، فولجانشانج فيير) ، وهناك من يرى أن التجربة الستالينية ليست غير تجربة من تجارب رأسمالية الدولة القومية (جون ريز ، اليكس كالينيكوس) ، الخ .

وعلى الرغم من مشروعية التمييز الذي أجراه مراضو فوكوياما الماركسيون بين الستالينية والاشتراكية ، فإن استنتاجاتهم حول الستالينية لا تتميز بدرجة واحدة من المشروعية من زاوية التصور الماركسي الكلاسيكي عن الرأسمالية

وإذا كنا نوافق كالينيكوس على أن المجتمعات الستالينية كانت « مجتمعات تدار من أعلى من جانب جماعة اجتماعية مميزة ضيقة إلى أبعد حد ، هي النومينكلاتورا ، كبار مسئولى الحزب / الدولة وهي فكرة يؤيدها أرنست ماندل وديفيد نورث وتؤتى كيف على ما بينهم جميعاً من خلافات عميقة — فإننا لا نستطيع قبول فكرته الأساسية التي دافع عنها في كتابه : « ثأر التاريخ » (١٩٩١) والتي تلخص في أن التجربة

الستالينية ليست غير تجربة من تجارب رأسمالية الدولة القومية ، فهذه الفكرة تتعارض على طول الخط مع تصور ماركس عن الرأسمالية والذي يمثل تراحم الرساميل داخل السوق القومية أحد مكوناته ، وهو واقع لم يكن له وجود في المجتمعات الستالينية كما هو معروف .

على أن خطر الفكرة التي نتحدث عن رأسمالية دولة قومية ستالينية يهت بجانب خطر فكرة فوكوياما عن المجتمعات الستالينية ، فالكاتب الأمريكى يعتبر هذه الأخيرة مجتمعات ماركسية (١) في الوقت الذي يعتبر فيه المجتمع الأمريكى الغرب ما يكون إلى تصور ماركس عن المجتمع الشيوعى (٢) وهو ما يعنى أن فوكوياما الذى يتحدث عن نهاية التاريخ لا يملك فكرة مناسبة عن الضيقين الرئيسيين اللذين انتبيا بالفعل : الستالينية والحلم الأمريكى .

وفي هذا الصدد ، فإن كتابات الأمريكى ديفيد نورث عن الستالينية (٣) وكتابات الأمريكى شارون سميت عن الحلم الأمريكى (٤) تشكل ثقلاً مضاداً للنهراء الصادر عن فوكوياما .

● المهر : لا سباب فنية سقط سهواً اسم الاستاذ بشير السباعى مترجم المناظرة بين فوكوياما — كالينيكوس في العدد الماضى ■.

ب . س

هوامش :

- (١) ديفيد نورث : لين ترونى ، اللبن المبرا (١٩٩١) .
- (٢) شارون سميت : غروب الحلم الأمريكى (١٩٩٢) .

تكن مصائر الستالينية في أساس جعل المناقشات التي فجها مقال فوكوياما الاصل حول نهاية التاريخ منذ صيف عام ١٩٨٩ .
وعلى الرغم من أن ذلك المقال قد كتب ونشر قبل نشوب الثورات الأوروبية الشرقية وانهيار الاتحاد السوفيتي ، فإن فشل الستالينية يمثل افتراضاً ضمناً من افتراضات المقال .



أوزوريس يذبح من جديد

لسعل مقتل أو اغتيال
الاستاذ فرج فودة ،
كان صدمة قوية وشديدة ، على كل
المفكرين والمثقفين ، ولعله كان صدمة
لأحد أصدقائه الشخصيين وقراء كتبه
الصغار ، ولعل مقتل صدمة أكبر لى
حيث أنه كان صديقاً شخصياً وحميماً
لوالدى الدكتور/سيد محمود القمنى ،
وصديقاً حميماً لى أيضاً ، حيث كنت
استمع إلى حديثه مع أبى منذ كان
عمري ما يقرب من الست سنوات ، ومع
ذلك كنت أعى بعض ما يقوله ولكن
الآن عرفت أنهم قد باعوا وسلعوا

عمرهم للوطن ، لأجل جيل جديد ذكى
يعرف الخرافات والأساطير ، ويعرف أن
هذه الخرافات ما هى إلا صراع
اجتماعى أو خرافات اعتقدها الأجداد
الأقدمون .

ولعل الدكتور/فرج فودة قد نال
أسوأ جزء ، مقابل تضحيته لأجل
الوطن . ولعل قد ساهمت فى عزاء
الاستاذ الدكتور «الشهيد» بهذه
اللوعة .

أما عن موضوع اللوعة فهو كالتالى :

- فى أسطورة أوزيريس الذى كان
يعلم المصريين الحق والعدل كما علمهم
القراءة والكتابة ، قتله الظلاميون بقيادة
الشريـر ست ، فأخذت إيزيس حبيبته
وهى رمز لمصر تكيه حتى نهض مرة
أخرى ، تعبيراً عن قيامة مصر والحق
والعدل والعلم .

اللوعة المرفقة مصر فى شخص
إيزيس تكي فرج فودة رمزاً لأوزيريس
بعد أن اغتاله الظلاميون فى ردة تاريخية
مخفية .

العناصر الفنية فى بناء اللوعة :

رأس أوزيريس جزءاً من جسد مصر
ممثلة فى إيزيس .

الأهرام حزينة وغاضبة تنفجر من
فوقها الألوان القاتمة بركانية اللون ،
بينما اختفى ظلها من على صفحة النيل
تعبيراً عن التراجع والانزهاـم ، كما
يلاحظ أن سميت الظل على ضلع كل هرم
جاء معكوساً قائماً تعبيراً عن انعكاس
كل الأوضاع .

● السماء أخذت اللون القاتمة والفزع
بينما الشمس تميل نحو غروب بعيد ،
على دفعات متتابعة . ■

إيزيس القمنى

الاتشارات والتنبیحات

١٦٢ نوبل - دیرینک والکوت والجائزة ، ماهر شفیف فريد . ١٦٤ مصر -

عم جمعة ، اسرة التحرير . احدث نوتر دام بین لغة الطمت وجمال التعبير ،

هنا . عبد الفتاح . الناس التي بزه . صالح سعد . الامارات - عن القصة والرواية

رمضان بسطویسی . لبنان - اختراق الجسد العربي ، فتحی عبد الله .

سويسرا - مهرجان لوكارنو ، فوزی سلیمان . فرنسا - نوع جديد من

البشر . ك . ص . فلسطين - جمر الكتابة . السماح عبد الله

البيان

مارى بسانت لوتشيا . حصل على الليسانس في ١٩٥٣ من جامعة جزر الهند الغربية في كنجرتون (جامايكا) . انتقل صحفياً في جرائد «الراى العام» بكنجرتون ، ومرتداد جاريديان، في بورت لوف سين . انتسب في ١٩٥٩ ورشة مسرح ترنداد وتولى إدارته . حصل على عبيد من الجوائز وشارات التكريم ، وعاش أغلب حياته في ترنداد .
تشمل دواوينه :

- خمس وعشرون قصيدة ١٩٤٨
- نقاش على قبر الشباب ١٩٤٩
- قصائد ١٩٥٣
- في ليلة خضراء - قصائد ١٩٤٨ - ١٩٦٠ (١٩٦٢)
- قصائد مخفارة ١٩٦٤
- المنيود وقصائد أخرى ١٩٦٥
- الخليج وقصائد أخرى ١٩٦٩
- حدائق أخرى ١٩٧٣
- أغناب البحر ١٩٧٦
- قصائد مخفارة ، حررها و . ر . والورن ١٩٧٧
- المسافر سعيد الحظ ١٩٨٢
- وله من المسرحيات
- هنري كرسنوف سجل إخباري (قدمت عام ١٩٥٠) - هنري درنييه : مسرحية إذاعية ١٩٥١
- البحر في دوفين (قدمت عام ١٩٥٤) ١٩٥٤
- ايون : مسرحية مصحوبة بالموسيقى (قدمت ١٩٥٧) ١٩٥٤
- طبول والوان (قدمت ١٩٥٨) ونشرت في مجلة «فصلية الكاريبي» العددان الأول والثاني ١٩٦١
- تي - جان واخوته ، بموسيقى اشرية فانكر (قدمت عام ١٩٥٨) وقد ظهرت في كتابه المسمى «حلم على جبل الشنساس ومسرحيات أخرى» ١٩٧١
- حلم على جبل الشنساس (قدمت عام ١٩٦٧) ١٩٦٧
- في كتاب «حلم على جبل الشنساس ومسرحيات أخرى» ١٩٧١
- في قلعة رائعة (قدمت عام ١٩٧٠) ١٩٧٠
- حلم على جبل الشنساس ومسرحيات أخرى (تشمل : تي - جان واخوته ، ملكوشون، البحر في دوفين ، ومقالة عنوانها

ديريك والكوت والجائزة

ففي أكتوبر من كل عام
تلقى عالم الأدب بسبع
إلى الأكاديمية الملكية السويدية في
ستوكهولم لكي يعرف من سعيد الحظ الذي
سيفوز بجائزة نوبل هذه المرة . وكثيراً
ما تجيء الجائزة مخيبة للآمال ، أو - وهو
الأشيع - باعثة على الدهشة لأن الفائز بها
ليس معروفاً على نطاق واسع . وينطبق
هذا - إلى حد كبير - على شاعر جامايكا ديريك
والكوت الذي فاز بالجائزة في هذا العام . على
أن هذا لا يفرض من قدره ، فليست الشهرة
دائماً مقياساً للأمتياز . وتدل مراجعة
دواوينه ومسرحياته على أنه صوت إنساني
صادق عميق ، التزام طوال حياته بالقيم
الإنسانية الرفيعة ، وإن غلب بعيداً عن
التقسيم الساذج للأمور إلى أبيض أو أسود ،
إلى خير صراح أو شر صراح .

ولد ديريك التون والكوت في كاستريس
بسانت لوتشيا ، في جزر الهند الغربية في ٢٣
يناير ١٩٢٠ . تلقى دراسته في كلية سانت

ما يفوله الشفق ١٩٧١

— الدجال بموسيقى جالت ماكرومود (اقتمت عام ١٩٧٤)

— مسرحيات: مازح اثنييلييه ، وايه يا بابل ١٩٧٨

وهناك كتاب عنه عنوانه : «والكوت : حياة أخرى» من تأليف إدوارد باو ١٩٧٨ فضلا عن عديد من المقالات في المجلات التي تهتم بادب الكومولث والكاريبي .

يقول عنه الناقد ندوموس ، المحاضر في الادب الانجليزي بكلية جامعة ويلز ، في كتاب «ادب الكومولث» تقديم ولیم والش (الناشر : ملكيلان ، لندن ١٩٧٩) :

إن أول وأبسط الملح التي يقدمها شعره للقارئ هي الشعور بالحياة وكونك في الهواء الطلق في جزر الهند الغربية : ملمس الرمل ومذاق الملح على البشرة ، فصوص الشمس والفضاء والشاطئ المفتوح ، الاعناب واللوز ، البواخر والجزر حيث «العين المتصورة جوعا تلتهم المنظر البحري بحثا عن فئات شراع / ينسججه اللافق إلى ما لانهاية»

كان والكوت رساما قبل ان يتجه إلى الشعر . وفي شبابه انطلق مع احد اصدقائه يجوب مسقط رأسه ، جزيرة سانت لوتشيا ، كي يسجل مناظرها على قماش اللوحة ومن ثم يعيد خلقها في الخيال . وفيما بعد وجد أن إبداعه ينصرف إلى الكلمة والاستعارة أكثر مما ينصرف إلى الخط واللون .

ظل والكوت في شعره محتفظا بعين الرسام ، وأولى اهتماما خاصا لمؤثرات النور . وكثيرا ما يلقن الحياة بالفرن (يقول في إحدى قصائده : «مولد في الأشجار مثل ولوج [عالم] راووز» وههنا ما يقفيس

اصداء من الشعراء الميثالينيين الإنجليز في القرن السابع عشر) ، أو من تثنى الشاعر الفيكوري ، أو من ت . س . إليوت ، أو من الشاعر الوليوزي ديلان توماس وغيرهم . وقد أدت هذه الأصداء — بالإضافة إلى صلال شعره البالغ — إلى تهايمه بالحرفية والتكلف . ورغم أنه ينحدر أحيانا إلى هذه المزالق ، فإن نغله الحياة إلى مجال الفن هو على وجه الدقة ما يجعل منه شاعرا مهما .

إنه في خير أحواله يمزج المنظر الخارجي بغيرته الداخلية ، وبشكل لغوي يمتزج فيه رتيان الإنجليزية الفصحى — ذات التاريخ الأدبي الطويل — بالنسابة التي يصفها ، وذلك في فعل إدرائي موحّد . وهو بهذا يزيد من وضوح المنظر الطبيعي الذي يصفه ويصور حياة البشر الذين يعيشون على الجزيرة . وليس من الغريب أن يمدح في كتابة شعر الحب ، فإن خبرة الحب كثيرا ما تضيء عمقا على الأمن الذي تقع فيها . أو على حد قوله في إحدى القصائد : بيد أن الجزر لا يمكن أن يكون لها وجود / إلا إذا كنا قد عرفنا الحب فيها ،

إن الحب ، وخلق مركز للوعي ، وعلاقة أمة بالمكان الذي يعيش فيه المرء أمور هامة بصفة خاصة في مجتمعات تجر وراءها — كما هو الشأن مع مجتمعه — تاريخا من العبودية ، والصرمان الثقاق ، وصديقا السليحة ، وكلها عوامل قد اجتمعت على زيادة إحساسه بالاعتراق وعرضية الوجود . ومن هذه الزاوية فإن عمله لا يقل دلالة عن عمل أقرانه من شعراء جزر الهند الغربية الأكثر انخراطا في النشاط السياسي وقضايا المجتمع .

إن والكوت لا يتجاهل — بحال من

الأحوال ، حيرة وطنه ومشكلاته ففي قصيدته المسماة «أطلال بيت عظيم» ، يصور ، على نحو معقد ، علاقته بأسلافه الإنجليزي مثل السير والتر رات الذي كان شاعرا وأقرصنا يسطو على سفن الأسبان في عصر الملكة إليزابيث ، كما يصور علاقته بانجلترا وباللغة الإنجليزية ، وتاريخ بيت أسلافه القديم بين المزارع . لقد كان أحد أسلافه من النبيض ، بينما هو قد ولد في مجتمع ملون . وعندما شبت ثورة الماوما في كينيا ، تحت زعامة جومو كينييّا ، على الاستعمار البريطاني شعر بأنه لا يستطيع أن يقبل أعمال العنف والقتل من كلا الجانبين . وحين كان يراقب على شاشة التلفزيون مشاهد الحروب الأهلية في بيلاريا كتب : إن فاصل الجنود ذات الخوذات كان يمكن أن تكون بيضاء ،

إيماء إلى وحدة المصير الإنساني ، في نهاية المطاف بين الأبيض والأسود . لم يكن ، بامتلكته الفكرية ، يربى إلى تصوير الماضي تصويرا بلاغيا عالي النبرة ، وإنما كان يرمى إلى تجاوزه وخلق عالم جديد يسوده العدل والحرية .

كذلك كان والكوت كتابا مسرحيا ناجحا غزير الانتاج . وكانت ورشة مسرح ترنداد التي أنشأها مكونة من مجموعة من المثليين المنقلبين تجوب جزر الكاريبي . وعلى حين أن أغلب شعره مكتوب بالإنجليزية الفصحى ، فإن أغلب مسرحياته مكتوب باللهجة الكريولية لجزر الهند الغربية . ومما يزيد قضية اللغة تعقيدا في حالته أن اللغة الشائعة في موطنه هي الفرنسية الكريولية (لا الإنجليزية) وكثيرا ما نجد العبارات والإغاني الفرنسية طويلا إلى مسرحياته



جمعة

انتم لا تعرفونه لأنه ، الجندى المجهول ، صاحب الوجه البشوش السمح الذى يفتح لنا ابواب القاهرة ، بابتسامة حانية ، حضوره الذى يمس شفاف القلب يملأنا بالأمل ، وهو يسأل كل فرد منا تلك الأسئلة الصغيرة البسيطة المقلبة بأعماق الفلاح المصرى وهموم الأسرة المكافحة .

جمعة حسن ، هو رب العائلة التى جمعتنا تحت ظلال وأرعة من المودة الصادقة والإنسانية الدافقة خلال شهور قلبلة حميمة ، هو أول من يستقبلنا وآخر من يودعنا بدعاه العينين الذكيين الطيبين الوداعين .

عم جمعه تعمل معنا كاهل بيته ، ومع القاهرة ، كأنها ابنته . رسميا ليست له علاقة إلا بالقشاش والمهودة والمهدة ولكنه لا يكف عن السؤال : أخبار الطيبة ، أخبار

بالإشارات الكلاسيكية وإحياء المنظر الطبيعي الكريوى والأوربى على السواء . ولتختم بما يقوله عنه النقاد الانجليزى مارتن سيمور سميث فى كتابه مرشد إلى الأدب العالى الحديث

له أن فائقة ، يعرف حدوده (وهو امر مهم للشاعر) ذكى نون أن يدع هذا يصر دافعه الشعري الأول . فضلا عن مسرحياته الفعالة نشر دزينة دواوين «وكتاب قصائد مختارة ، ١٩٦٤ و : قصائد مختارة ، ١٩٧٧ هما خير مرشد إلى إنجازه) . إن شعره يسجل ، بلغة غنية غلبا ، نموه نحو التفتح إزاء خلفية جز الهند الغربية ، على نحو اكمل واصق وأكثر تحلقا مما نجده لدى أى شاعر سبقه . ولكن أعماله الأخيرة - خاصة منذ نشر قصيدته الطويلة المسماة «حب آخر» ١٩٧٣ وهى محاولة كتابية ترجمة ذاتية شعرية مثل قصيدة ورنزورث المسماة «المقدمة» - لم تنجح ، وإلّا توترا وحيوية من أعماله الأسبق . ومن ناحية أخرى ازدهات مسرحياته ، مع الزمن ، نضجا وفعالية على خشبة المسرح ■

صاهر شفيق فريد

بعد تعديلهما بما يتواءم والنطق المحلى .
وال أشهر مسرحية له «علم على جبل الفنسلس» نجد ان الشخصية الرئيسية مالك حارث الفهم ، تعيش فى فقر مدقع ، وتحلم بأن تكون ملكا لأفريقيا موحدة ، ومع ذلك يتعين عليها ان تواصل حياة السخرة اليومية . وفى هذا يقول والكوت فى مقابلة أجرتها معه صحيفة «ذا نيو يوركر» الأمريكية فى ٢٦ يونيو ١٩٧١ : «إن المشكلة هى ان نعتزف باصولنا الأفريقية ، لا ان نضفى عليها سمسة رومانتيكية إنه لا يميل إلى إضفاء الطابع الميلودرامى على استغلال المستعمر الأبيض لبلاده ، وكثيرا ما وجه بعضا من أحد سهام نقده إلى السياسيين الأفارقة والاسيويين الذين حكموا بلادهم بعد حصولها على الاستقلال ، وانزلقوا إلى الفساد والتلف . وإذا تطلع إلى المستقبل يبدو على شين الماضى الأليم .

معاركه العرابية تطاير كدخان نحو البحر من كل ذلك الأسى ، سيكون الجمال هو كل مانريته رغم ان الأمر لا يبدو كذلك لصياد عجوز يجدف عائدا تحت المظل

ويقول عنه «رفيق أوكسفورد» إلى الأدب الانجليزى ، فى طبعة الجديدة بتحرير الروائية والنقاد مارجريت درايل :

كل مسرحياته وقصائده ينم عن انشغال بالهوية القومية لجز الهند الغربية وادبها . والصراع بين الموروث الأوربى وموروث الثقافة المحلية ، أو على حد قوله : اختيار ما بين الوطن أو المنفى ، بين تحقيق الذات أو الخيانة الوحيدة لوطن المرء ومسرحياته تمزج بين الشعر والنثر ، واللحج الكريوى والإيقاعات المحلية . وكثير من قصائده اعترافا ينقلب فى اغوار الذات ، غنى



جمعة حسن

التوزيع ، اخبار المحررين . والنسخة الاولى من : القاهرة ، بين يديه ، يتصفحها على عجل ليتأكد من جمال الرسوم واهمية الموضوعات ولون الورق وسلامة التجليد . ويژهو بها قليلا ساقرأها كلها ، وسيفقرأها ابني . ثم يفيض قلبه بالدعاء .

ولا يحكى لنا عن متاعبه وهمومه . إذا سألناه بيتسم مرديا : ومن يخلو من الهموم ابتسامة ملونة يحزن دفين لم يفصح عنه أبدا .

وذات مساء شاغبينا جميعا بدعائياته الحلوة ، وودعنا إلى لقاء الغد .

ولكن عم جمعه الذى لم يخلف وعده ولا مواعده فى أى يوم . لم يفتح لنا الأبواب فى الغد . كان وداع الأسس ودعاً للآيد .

مضى أربعون يوما على رحيله المبالغ ، هذا الرجل المهيّب المنطق فى ثروة المعنويات ، رجل وفقه عمائشنا فى كل شبر ملاء بروجه الطيبة ، وانفاسه تتردد حوالينا كأنه لم يغيب قط .

وداعا جمعه حسن

يا عمنا الذى لن ننساه

أسرة التحرير

أصـدب نوتـر دالم بين لغة الصمت وجمال التعبير

فالعمل المسرحي فى صراع دائم مع مفرداته .. فتاريخ المسرح ما هو إلا سلسلة من التجريب فى كل مفردة على حدة ، للاقترب أكثر من أسرار التجربة المسرحية ، وللتواصل الحميمي المتعاطف للتعرف على ذاته . الكلمة هى الأساس والإطار التشكيل لتكويناتها هو الصيغة ، والصراع بين الطرفين : الكلمة والإطار يمثلان طبيعة العلاقة الديالكتيكية المنفردة بين النص والممثل والمفترج ، وفقا لمختلف التجارب المسرحية ، واستفادة من حركات الإصلاح الثورى داخله . والمشكلة الرئيسية التى تشغى مسرحنا المصرى فى مازق . هو أنه مسرح يعتمد على الحوار . ولا معنى هذا أن كل ما هو حوار يعتمد بدوره على الكلمة المؤثرة أو الموحية . فكثير من الكم الحوارى فى كثير من المسرحيات القديمة فوق الضخمة فى حاجة لمصليات الحذف والاستئصال لأنها لا تقدم ولا تؤخر . بل إن كثيرا من هذه الكلمات الحوارية يدخل ضمن الثروة الجنبية . ويتبين أن تخضع للقواعد الانتخاب والانتقاء الفنى ؛ ولذلك كله تصبح مسرحية المخرج الشاب شريف صبحى « أحب نوتردام » المأخوذة عن رواية فيكتور هيجو

والتي تعرض فوق خشبة مسرح الطلبة خطوة هامة فى عملية الانتخاب الفنى للمفردة حيوية من مفردات العرض المسرحى ، إلا وهى الحركة التعبيرية التى يختارها المخرج فى تجربته تعريضا للمتلوج عن نال الكلام وضغط الحوارات التى يشاهدها فوق خشبات المسرح . والمنازق الذى يضعنا فيه المخرج هو عملية تصنيف هذا العرض . يمكن لنا اعتبار هذا العرض المسرحى مسرحا صاعنا « بالثوالميم » أم هو حركة تعبيرية فقط . أم هو شيء من هذا وذلك ؟ فى فنى أن تجربة « أحب نوتردام » تعتمد فى المقام الأول على الحركة التعبيرية ، لكن ممثلها ينظرون كذلك بعيون أرواحهم نحو التحليل الصامت .. خاصة علاوة قوة المؤدى لدور الأديب ، وشريف صبحى المخرج والممثل لدور الراوى . فالأثن معدان فنيا لتقييم بهذه المجازفة ، وهى الهيمنة على أدوات الممثل القادر على معرفة متى يصمت ومتى يتكلم . وقد يعنى الصمت فوق خشبة المسرح شيئا أكثر من الكلمة . أقرب ما يكون إلى « المعنى » . فى الوقت الذى قد يكون الكلام فيه مرغا من المعنى . والمجازفة الفنية فى هذا العمل المسرحى تنبع من أن ثمة خطا وهما يلجأ يمكن « قطعه » بسهولة بين طرئ : لغة الصمت ولغة « الخرس » . أو أولئك الذين لا يتفهمون . أما اللغة الأخيرة فهى ترجمة تقوم بديكاً للكلمة ، تتوكل الإشارات لتوضيح المعنى ، أما لغة الصمت فهى تصنيف فنى ، لا يصبح بديكاً عن الكلمة فقط ، بل تعميق لها . وتفعيلا للمعنى التى تعجز الكلمة أحيانا عن التعبير عنها . ولذلك يقع هذا العرض عند الحدود التى

تصل بين فئتي التعبير الصامت والتعبير الحركي وتصبح أهميته أنه يعيد للمسرح رونقه وجماله وفنونه الخاصة، التي تبحث في داخله عن مدلولات جديدة ومفردات غير مكتشفة، نستلها أو لا نستلها— عن وعي أو عن غير وعي— وهي مفردات الرؤية البصرية.

« أحب نوتردام » التي نتعرض لها هي قصة رومانسية يقلب عليها الطابع الميولودرامي التي يصيغها بسبته، وهي تحكي قصة الرهاب الأكبر الذي يقع في حب فجيرة يغرم بها، عندما يشافها أمام الكاتدرائية، ولأنه يصبح في صراع مع نفسه التي تحب، والواجب الذي يُقَل عليه التخلص من كل ألوان الحب ومختلف أشكاله، بل إنه يكون سببا في القضاء على كل امرأة غير شرعية تنبذ من حب ممارسة رعيته من الرهبان لحب في الخفاء. ولعل هذا الجفاف الالإنساني هو الذي يخلق مستوى أصيلاً للحب البريء غير الطامع بين الأحبد الذي يذوق الجراس ويحرس أبواب الكاتدرائية، ويقرعه في نغمات، تتناغم مع دقات قلبه ونبضاته، في لحظات غضبه وفرحه، عندما يقع الأحبد القبيح، (الأبله في حب عاشق لا حدود لعناقه، للمجريته التي يخطئها الرهاب الأكبر من عامة الشعب، ويضعها في حراسة الأحبد الذي يقوم بحراستها، فتشتركه حبه مع حبه لنغمات أجراس كاتدرائيته، وينتهي هذا الحب إلى مصيره القدرى إلا وهو الموت .. فبوت الفجيرة على يد الرهاب الأكبر، يقل الأخير على يد الأحبد الذي يموت انتحارا، موت عشقه البريء! يطرح هذا العمل المسرحي صيغة

تعتمد— كما قلت — على لغة الحركة التعبيرية المستمدة إيقاعها وشكلها من طبيعة جسد الممثل بكل أجزائه وعناصره: يلعب الوجه هنا دورا، وكذلك الجسد بكامله عنده يلعب جزءا من تعبير، أو تعبيرا مركبا كاملاً. هنا يكون لإيماءات الوجه، وإشارات اليد، السبقي داخل مفردات لغة الممثل، بها يبدع ويدونها يموت.

إن قيمة هذه التجربة وريعتها، إنها تضع المسرح داخل مسار جديد، يُدعى به لوائه، ويبحث الروح في جوهره، للصبح العلاقة التلقائية بين الممثل والفكرة الدرامية قلعة على مدى ودرجة التأثير والتأثير التبعين بدورهما من موقعهما في الفضاء المسرحي، حيث تتغير المعلم والملمح، وزمن المساحة المتدفقة بدورها في قوة جذب غير محدودة، لخلق عالم فوق الخشبة وتشكيله وفق قواعدها. فلا الكلمة بل الصمت، ولا الإيقاع اللطيف عن الصوت بل التعبير المرئي، للقدراان على تشكيل التركيبة الفنية. ولذلك يتحول الممثل من مجرد كائن ناطق، إلى كائن متأمل، والوجود الذي يطوقه، إلى مسلة رحية تعشق كائنها أو تخنقه، أو تسعى إلى فداسته.

الصيغة التعبيرية ترسم الفضاء المسرحي .. فهي بطل العرض المسرحي، وتقرض على الممثل أن يتناغم مع هذا الفضاء ليتقم أساره، ويتعامل معه بقلته، صمتا تارة، وحركة تارة أخرى،

لقد تعرض العرض المسرحي، لأحب نوتردام، ولتأشيا صغوية كهذه من إن المخرج الشاب الموهوب شريف صبحي اختار طريقا غير مهده، حاكما بالمشكلات، وأخرا بالمشاكل، لكنه — عن وعي — يجتاز تلك المغامرة الصعبة: التعامل مع الفضاء المسرحي بكل ما يحويه من الخاز وأسرار، ويحاول تشكيله، والتعامل مع ممثلين شباب غير معدين تماما على المستويين الجسدي والنفسى للاعتماد على قدراتهم في إبداع هذا النوع من الأداء المسرحي الذي يقع — في نظري — على الحدود بين فن التمثيل الصامت، والتعبير الحركي، ولغة الترجمة التفسيرية التي تقرب هذا الفن إلى لغة «الخرس». في رأيي أن التجربة نجحت في طرح هذه الصيغ، ووضعها أمامنا — كممثلين — بداية من دخولنا هذه قاعة المسرح، في مشهد النساء المتشجعات بالسواد، والحاملات للشموع، حتى وصولنا إلى امكثنا في صالة العرض ونحن نشاهد اللوحات المتتابعة تتوالى، حتى نهاية العرض بموت الأبطال الثلاثة: الفجيرة — الرهاب — الأحبد.

تكن مشكلة هذا العرض الأساسية — في نظري — في استخدامه لشريط الصوت الذي يعرض لنا فيه المخرج موسيقى غير متناسقة وغير متجانسة مع العرض المسرحي برمته، وكذلك بعض مؤنولوجيات الرهاب الصوتية التي تستعمل كلمات هيجو — في النص الأصلي — حيث يحول الممثل من خلالها إلى يترجمها تعبيرا فوق الخشبة، وملاحقتي النقدية لا تنبأ من

الناس التي بره

في أسبوط (عروس الصعيد) المدينة التي كانت مرشحة بجدارة لتكون مركزاً ثقافياً مشعاً في جنوب مصر قبل أن تدهمها رياح (الطوفان) السامة المريبة، وتغرق في سمائها رصاصات الصراع القبي الدائر الآن ما بين الجماعات القُلامية وقوات الأمن. في هذه المدينة الساخنة، المتوترة - كما تنقل لنا الصحف - شهدنا مهرجاناً مسرحياً لفرق الثقافة الجماهيرية (قصور وبيوت الثقافة) التي تنتشر على طول الوادي، وتقدم مسرحها الفلح بعيداً عن أضواء العاصمة «التجريبية»، أو «التجارية»، لتتشكل بهذا الجزء الأعظم من حركة مسرح الغزل الذي ينهض بفاعليته جيش الهواة من الشباب الشايجين من برائن التطرف، ومن أحوال الأدمان.

ولقد اخترت أن أقدم هذا العرض المسرحي الذي قدمته فرقة أسبوط القومية، كنموذج لهذا المسرح، ولما يجب أن يكون عليه، والعرض هو (علو... ممنوع التصوير...) كتبه الطبيب، وشاعر العامية، والكاكبت المستنير (هشام السلماوني)، وأخرجه أحد أبناء الثقافة الجماهيرية، المجتهدون، الصامتون (حسن الوزير)... وهو العرض الذي كنا نشهق على طراوة استقباله الجماهير له، لا مجرد أنه عرضه الذي يمثلهم إقليماً، بل لأنه نجح في الإسهام بموضوع حي يسهم وينفهم في الآونة الأخيرة، بالإضافة إلى كونه - وهذا هو الأهم - قد عالج هذا الموضوع بصورة فنية

التجريب للبحث عن أسرار لغة التعبير الحركي، لكنها ليست عند أولية هنا متفرداً من التعبير الحركي الخالص، الأمر الذي يضع شريف صبحي كمثل لنور الزاهب في مكانة أقرب التصاقاً لهذه اللغة الفنية، فهو - في أدائه - يفكر من خلالها، ويتعلم منها، ولا يسمح بأن تغطي عليها شوائب فنون تمثيلية أخرى، وهو ما يقره كثيراً من رُوح الفن التعبيري الحركي العالي، ويضعه - في بداية طريقه - بجوار عمالقة هذا الفن أمثال: مارسيل مارسو وجان لوى بارو، ويقرب مسرعه على أول الطريق الموصل إلى «المسرح الحركي الصامت» عند توماس سكي البولندي، ومسرح إلزجولارس في برشلونه.

تتلق هذه التجربة الهامة ملمحاً أساسياً من ملامح المسرح المهرى المعاصر، ولا تعود أهميتها في أنها تطرح هنا جيداً هو فن التعبير الحركي فوق خشبة المسرح فقط، ولا لأنها تضم جمهورها في مواجهة مسرح جديد لم يره من قبل، بل لأنها - وقبل كل شيء - تحاول أن تستقر مكاناً للمسرحي في مصر للتفكير في قدراته الإبداعية ليعيد اكتشافها من جديد، وليحاول أن ينظر إلى قوانين اللعبة المسرحية من رؤية أخرى، لا تعتمد على الحوار الثرثر والكلام الذي يخلو من معنى، ولكن لكي يقيم علاقة مع ذاته، ومع الوجود الإنساني حواليه، ويبحث عن صفاء اللغة، وجمال التعبير، فينتقي من لغة الكلام، ويختار أسلوباً لأداء دوره، أسلوباً يحيل المسرح إلى فن، وجمال، وعطاء لا حدود له!

هشام عبد الفتاح

مجرد الاعتراض على نوعية شريط التسجيل ولكن لما يتضمنه، لأنه لم يصف شيئاً، فاعتراضه إذن على المبدأ والأسلوب، ذلك لأن الشريط الصوتي من نوع كهذا بما يحتويه، يخرج المتفرج من طور الملاحظة والرؤية إلى طور آخر يعتمد على مفردة الكلمة، ليصبح الممثل هنا مترجماً لكلام أكثر من كونه مبدعاً لحديث، ولا تفكر مطروحة، كما أن استخدام الممثلين للشباب لأصواتهم الزائفة أثناء مشهد الكرنفال،

اعتمد اعتماداً كبيراً على الأصوات التي تحولت إلى نوع من الصيحات والصراخ المبالغ فيه، فالتفتت العرش المسرحي «طقسته»، وإيقاعه التعبيري الواضح.

أما الملاحظة التالية فهي تخص أسلوب الأداء المسرحي لعلاء قولة وشريف صبحي، فيجمع الاثنان طريقاً مشتركاً للغة التعبير الحركي، ويفرقهما الاختلاف في أسلوب هذا التعبير وأدائه، الأول ممثل موهوب، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية، يعتمد في تجربته على ميراث فنون الأداء المسرحي التي درسها عن جانب، وتعليقاته داخل المعهد وخارجه في مختلف المسارح من جانب آخر. ولذلك فإن علاء قولة - الذي يمثل دور «الأحب» - تتشكل رؤيته الفنية من خلال منظور هذه النظريات وتلك التجارب التطبيقية في فنون الأداء التمثيلي، والتي يُعد فن التعبير الحركي جزءاً منها وليس منتهىها، فيدخل في تركيبها فن التعبير الصامت، والكاريكاتورية، والميلودرامية، وفن الأكروبات، لتكون المحصلة النهائية تأثراً واضحاً بهذه الطرق وتلك الأساليب في

جيدة ، تثير المتعة والرضا فتكمل بذلك حلقة التواصل الإبداعي الحي . وتخلق تلك الاستجابة الحية التي تمثل عصب المسرح ومبرر بقائه واستمراره في عصر الشاشنة السحرية بكل أجهزها ...

في هذا العرض يتناول (هشام السلاموني) أحد موضوعات الساعة (وهو موضوع القطر أو ما يسمى بالإرهاب) تناولاً درامياً حساساً فيه الكثير من استنارة العقل ورجابة الخيال وخصوصية الحس . إلى الدرجة التي خرج عندها من مطب التكرار أو النسخ الممل للقيمة الرئيسية (تيمة الاحتجاز) باعتبارها تيمة محورية عالجها أكثر من كاتب في أكثر من عمل فني ..

الموضوع ببساطة هو مطاردة قوات الأمن لجموعة من الإرهابيين (مجهولين الهوية) الذين يتصور ضباط الأمن أنهم قد لجأوا إلى أحد المخابئ الأثرية القديمة (بيت النديم) ليحاصرونها البيت ، وفي داخل البيت يكون هناك مجموعة من الناس المصادين ، عينة عشوائية من المجتمع المصري ، ساقطهم المصداقة وقدرهم المشؤم إلى السقوط في هذا المأزق . حيث يتم احتجازهم بسبب من سوء الفهم وانقطاع لغة التواصل تحت وأمل الرصاص والأوامر العسكرية الصارمة ، فمن في الخارج (للشرطة) يظنون أن هؤلاء هم الإرهابيون . هؤلاء (من في الداخل) يصورون أن الإرهابيين موجودون فوق بالمنزل .. وهكذا تحل لحظة النهاية/الكشف الحل ، وهي لحظة مأسوية شديدة القنامة ولكنها بالغة الدلالة ، عندما يكشف البوليس أن

الإرهابيين ليسوا بالداخل . ولكن ، وحتى لا يضع جهوه الحصار سدى ، يقر ضابط البوليس مهاجمة المكان ، ويقرر المحاصرون بعد اكتشافهم أنه لا يوجد أحد فوق ، سوى شخص ملثم لا يتكلم ولا يلقى على التعبير ، يقررون الدفاع عن أنفسهم فتشتعل المعركة تصلحها أغنية تحذيرية من المغني / الكورس ...

وهذا تتكرر ، انطلاقاً من النص المنصوع داخل « مطبخ » مسرحي لكي يلائم خصوصية المراقبة والبيئة معاً . تتكرر صيغة الإخراج الواقعية ، والتي تدرج فلالها ما بين العرض - مجرد العرض - للشخص من الخارج كنوع من رصد الحالة أو التفتيش ، وهو حال ضابط البوليس المحاصرين للمكان أي من هم في الخارج فعلاً . جارج البيت العتيق الدافئ ، إلى العرض أو الكشف السيكلوجي لواقع الشخصيات المحاصرة المتنوعة ، من أستاذ الآثار الجامعي إلى الشيخ الواعظ المعمم ، أو تاجر الزوبيلكا ، أو طلبة الجامعة ، أو خريجها المتعطل ، فلكل هي مهمة التيمة الرئيسية (الاحتجاز) حيث تضطر الشخصيات المحجزة في دائرة معزولة إلى البوح والإفصاح في ضوء اللحظة الخاصة ، لحظة الاعتراف المشابهة لما يسبق الموت من تطور ..

ومن هنا ، وتبعاً لهذا التدرج في الظلال ما بين الأشخاص والأماكن الرمزية (الخارج - الداخل - الـ (فوق)) ، كتسبب دراما العرض سخونتها بأكبر من مستوى الحوار أو الصراع ، بين ضابط [الناس التي بره] (السلطة) الأمر ، وتجلياته (أي الرصاص) ، والخطاب

الإنساني (الاجتماعي) [الناس التي جوه] وهو خطاب سلبى عملاً بالقول المصري المأثور (لا لنا في الطور ولا في الطحين) كتجسيد دال للموقف الشعبي العام الدائم في الوسطية ما بين السلطة وقوى التمرد ، وهو موقف أساسي في تركيبة المجتمع المصري المهان ، المائل إلى الاستقرار أو الصبر بطبيعته الزراعي المتأصل منذ القدم .. بين هذين الخطابين يتلأخ خطاب القوى الثالثة (التي فوق) ليصبح هو العنف بدلاً من الكلمة ، من العقل وليصعد بذلك شريحة القوى المتعددة تلك التي ترفض الحوار مع الآخر/الكافر . وتعتصم بقوتها في مواجهة رد فعله العنيف ضدها ..

وهذه المستويات المتصارعة - وكما أشرنا - لابد أن تلقى بظلالها على التصور المسرحي الإخراجي ، ومن ثم نجد أن المخرج يلجأ إلى تصوير من هم بالخارج (قوات الأمن) عن طريق خطوط الحركة الصارمة ، الإيقاع الريتم (العسكري) ، الأداء الصوتي الجاف والرنان ، الشخصيات الآلية التي تبدو كصور أو أجهزة بلا روح ..

أما من في الداخل فهو يضعهم في خطوط حركة حائرة ، مرتبكة لا تبدأ إلا لتنتهي في دوائر محكمة ، ويختار لهم إيقاعاً متواتراً متنامياً سعياً لتحقيق التشويق الدرامي لدى المتفرج المشهود إلى الحكمة المفترزة ، وأداء صوتي طبيعي ينحو ناحية المبالورة الدرامية التي تصيب الشخصيات الحية المتفجرة ...

وقد اختار أصحاب العرض لأنفسهم مكاناً درامياً وثائقياً عظيم التأثير وهو (بيت النديم) أحد رموز حركة التنوير المصري ، وإيضاً أحد علامات حركة المقاومة الشعبية



عن الثقافة والرواية

ف هنالك نصوص تتخلق في الواقع الثقافي في دولة الإمارات، تشترك في الحياة الثقافية العربية، وجل هذه النصوص تنتمي إلى حقبة الثمانينات في تاريخ إنتاجها، وتماثل حضور هذه النصوص من الناحية الجمالية والثقافية بعد إنشاء اتحاد كتّاب وادباء الإمارات، وإنشاء المؤسسات الثقافية المختلفة، هذا بالإضافة إلى هذا الوعي الحاد الذي تولّد مع الأجيال التي تمارس الكتابة، ومعالجة هذا الوعي مع تحولات المجتمع السريعة والمتلاحقة، من مجتمع بسيط يتبنى صورة للحياة اليومية مشتقة من مفردات البحر واللؤلؤ والصيد، إلى مجتمع مركب له طابع استهلاكي، ليس للمواد فحسب، وإنما للإنسان أيضاً، وإعمال معظم الكتّاب الأول في الإمارات، نشرت خارج الوطن في عواصم عربية وأوروبية، كمحاولات للتحقق الوجودي، أو اكتشاف الذات، أو الوطن. وكثير من الأعمال سيطر عليها الطابع

المصرية الثائرة، وقد نجح المخرج في إبراز طبيعة المكان والتأكيد عليها من خلال خطته المشهدية (الميزانسين) المحكمة للفصل ما بين الداخل والخارج بصورة وهمية، وبإضافة بعد مكاني ثالث خلف شاشة (السلويت) في عمق المسرح.

ويبقى أن نشير هنا إلى ما لجأ إليه المخرج من عناصر لمحمية لكسر الإيهام، مثل استخدام العرض القليلي للشرائح المحصورة، وإدخال المغنى كبديل - بمعنى ما - عن الكورس اللحني المعروف، وهي عناصر أدت دورها المطلوب في توجيه دفة المشاهد لتتأخر على مواقفه والفكره واستمالته إلى جانب العرض الذي بدا متحزاً إلى (الناس التي جوه) تعبيراً عن موقف سياسي يتبنى هجوم الناس البسطاء متغاضياً عن سلبياتهم ونواقصهم.. وقد كان من الممكن أن يكون توظيف مثل هذه العناصر المحمية خطأ في الأساليب، لولا وعي المخرج بالتنوع الدرامي الذي ينتهجه وهو مسرح الإسقاط السياسي الذي يحتل كل هذا وأكثر في سبيل توعية المشاهد وتنويره..

ومكذا تعود لكى نشدد على أهمية هذا المسرح المقتل، مسرح الغفل، الذي يظل جديراً برعاية الدولة واهتمامها جنباً إلى جنب مع الاهتمامات المهرجانية المركزية والتي رايناها آخر نتاجاتها - المهرجان التجريبي الرابع - هزياً، متواضعاً بالمقارنة مع مسرح الاقاليم بصدقه والتصاقه بالجمهور البسيط في مواقفه البعيدة عن الأضواء ■

صالح سعد

الوجودي، أو استخدام الرمز للتعبير عن المطلق الأبدي، بدلاً من الاقتراب من تضييق الذات والواقع، والهم الرئيسي الذي يورق الكتلة في الإمارات هو البحث عن صيغة للتشكيل الأبدي، تبين استيعاب الكتّاب لما آل إليه الأدب العربي والعالمي، والهروب من مواجهة قضايا الوجود الاجتماعي والسياسي التي يستحيل البوح بها مباشرة دون الوقوع في تناقضات، المرتزها محنة كتّاب البصريين - سعيد العويناتي وقاسم حداد، ولذلك فالقصة والرواية في الإمارات لها خصوصية في بعض النكات، مرتبطة بتطور التعليم وانتشاره، ومرتبطة بعلاقة بين الوعي والسلوك... فمعظم كتّاب الإمارات لديهم وعي حاد بإشكالية الكتابة، لكن تتفاوت مستويات التحقق السلوكي في الكتابة، ومواجهة الكتّاب بهذا لجلب السخط، والام والحرارة، وتلجر أشياء دخيلة، لكن معروف أن الوعي ينطلق من الحلم، بينما السلوك / الكتلة مرتبطة بشروط الواقع في التعبير، وإمكانيات القاص والروائي... والمسافة بين الوعي والسلوك هي التي تجعل الإنسان يتقدم باستمرار، ويتطور لأن سلوكه يتابع وعيه اللا متناهي.. فعلاً عبد الحميد أحمد وناصر جبران وناصر الظاهري، لديهم وعي عميق وحد وبراء، لكن كتاباتهم لا تصل إلى هذا المستوى، فبعد الحميد أحمد لا يزال يكتب القصة التشكيكية، التي تعتمد على المغارقة، وموضوعات القص لديه تعبر عن الآخر، وناصر جبران يقع في المصادفة وناصر الظاهري يعتقد على التصان في كتابة القص، مما يجعل الدلالة جاهزة لديه، ومريم فرج جمعة تعتمد على تقديم كل ما هو غير تقليدي

عن طريق لغة غير تقليدية ، فمعلم ما تعارف عليه في اللغة ، وخلق لغة خاصة تعتمد على تقديم الصلة والمفعول في بنية الجملة لديها . ويدهش المرء من التحليل النقدي الذي يقدمه عبد الحميد احمد عسيرة في القص في الإمارات ، حين يقارنه بكتابتة ، التي تبعد عن التاريخ الأدبي ، فلا تزال عناصر القص ذات طابع تقليدي ، والدراسات التي كتبت عنه ، حاولت ان تقدم ذلك من خلال دراسة للواقعية من خلال أعمال جورج لوكتاشي الأولى التي تجاوزت كثيرا من هذه المفاهيم للواقعية النقدية في دراسته الهامة لمولجنتين ، والبنية القصصية لديه من خلال التحليل اللغوي تكيف عن هذا ، وقد بحثت في كتاب أصدره غير كتابه الوحيد ، فلم أجد ، فعل في كتابه القادم ، ما يبتني عن تجاوز هذه المرحلة ، التي قدمته للكتابة ، ولغة الإنتاج ظاهرة لالته ، يمكن ادراكها لدى الكتاب في الإمارات ، فمعظم الكتاب لهم كتاب أو إثنان والبقية أعمال في الدوريات تصدر بعد ذلك في كتاب .. هذا يستثناء كاتب واحد تجاوز أكثر من خمسة كتب بكثير هو محمد المري ، وبالمعجب اصحاب الكتاب الواحد يتجاوزون محمد المري ، الذي لا يزال القص لديه يتوقف عند الحكى بمفهوه الصحفي . ولا يمكن للمرء أن ينكر وجود أعمال تجاوزت تقديم نفسها إلى المشاركة بالاعلية في الحياة الثقافية . ليس في الإمارات بحسب وإنما في الخليج أيضا وفي الثقافة العربية . وبعض الأعمال لدى من يتوهمون المطاردة ينشرون في الخارج أعمالاً متميزة ، ولو شاركوا في خلق حياة ثقافية داخل الوطن لتغيرت الملامح ، وقادوا حركة أدبية نشطة ، تتجاوز كثيرا من السلبات ،

فنية خمسي وغيرها من الكتاب لديهم قدرة على القص وتقديم رؤية للعالم ، لكن لم يحاولوا الوصول إلى سقف الممكن المتاح في التعبير لديهم ، وفتحوا أبواباً للخروج بدلاً من دخول ساحة القضايا الحقيقية للكتابة داخل الوطن .. ولذلك فإن تحليل الخطاب الأدبي القصصي في دولة الإمارات العربية المتحدة يكشف عن وجود تيارين ، أولهما التيار الذي ينجح إلى تصوير وضعية المكلف واغترابه الفريد عن العلم ، ولتنبها التيار الذي لا يهتم بالجزيرة الفريدة ، وأزمة الإنسان الفرد في المجتمع بل ربما يسعى إلى الاهتمام بتصوير رؤية العالم للجماعة التي ينتمي إليها المجتمع ، بمعنى أنه مشغول برصد العوالم المختلفة للكيانات البشرية التي تعيش في المجتمع . وهذا نجده لدى إبراهيم مبارك الذي يحاول اكتشاف جماليات المكان أليكر للمجتمع قبل أن يتحول إلى النقط . وكان همه في مجموعته القصصية (الطحلب) هو تسجيل صورة المكان وطقوس الحياة اليومية المرتبطة بالبحر والمصيد والصمره ، ليحفظها في الذاكرة الجمالية ذات الطابع الشاعري ، والتيار الأول تسبيل عليه غنائية ذات طابع ذاتي ، تستطيع الاسم ، وتضارس الموت أو العجز عن التحقيق . ونجدها في القصص التي تستوقف القصص للتعبير عن معاناة العمال الأجانب ، صحيح أن العمالة في الإمارات حوالي ٨٠ ٪ من عدد السكان ، وتجري محاولات لإعادة تجنس التركيبة السكانية ، وبالتالي لهم شأن في الثقافة والحياة اليومية ، لكن بعض الأعمال لا تتوقف عند نقاط التماس بين المواطن والأجنبي ، وإنما تتبنى منظور الأجنبي وغالباً ما تكون صورة

العامل الفاجر ، الذي يكتشف أن ثمن إرسال الهدية لزوجته بالبريد ، تساوي اضعاف ثمن الهدية ذاتها ، فيجلس على الرصيف يبيع الهدية التي اشترها من قبل . وهذه القصص التي تعتمد على المازلة في الحدث أو اللغة لا تزال تمارس تأثيرها ، وناصر الظاهري يكتب أيضا عن العامل الذي يبيع النصف في الحر الشديد ، ويموت تحت عجلات العربات ، دون أن يقدم تطور الأنا فيها : وهذه القصص إذا حذفت من عليها تاريخ كتابتها ، وجنسية الكاتب ، فمن تستطيع أن تكتشف هويتها أو تاريخها ... ولذلك فكثر من النصوص القصصية لتفعل التجربة ، أو تبحث عن أحداث مفاجئة ، لتجعل لنصهم دويلاً كبيراً ... وبالتالي فإن ذكر أسماء الكتاب في الأدب العالمي وتبسيهه لذلك النصوص ، لا يزيد الأمر سوى نفاص هذه الأعمال مع غيرها من الأعمال الأدبية العالمية ، لكن حضور النص الغالب يكون أكثر كثافة في حضور النص المدون أمامنا .. ويدهش المرء من الكتابات النقدية التي تنشر عن أدب الإمارات ، لأنها تملأ بأحكام القلم ، فبعضهم كتب عن قصص الظاهري بأنها من أفضل ما كتب في الواقعية ، واستخدام الصيغة الفعل ، لا تتيح بالطبع أي محاولة لتوصيف الكتاب الأول للكاتب ، أو توصيف إمكانات النص لديه ، لأن أي نص يقدم تعريفه الخاص للنص من خلال العلاقات الكثافة فيه ، ومثل هذه الدراسات التي نشرت في شئون أدبية والخليج الثقافي ، جعلت الكتاب هناك يضيئون ذرعا بالتحليل النقدي الذي قدمه محمد براهيم وصلاص فضل للقص في الإمارات في العدد الخاص من الأدب البيروتي .. لأن كتابات برادة وفضل

الصباغ، وعلى أبو الريش، وعبد الإله عبد القادر، وغيرهم ... وكتاب، كنا نحب البحر، يقدم صورة بانورامية لكتاب القصة في الإمارات على نحو جيد .. وقد سبق لهذا الكتاب تحليله من قبل ثلة كثيرين .. ولكي تقدم صورة للقصة والرواية في الإمارات، فإنني سوف أقوم بتحليل بعض الأعمال القصصية التي ترصد الوجه الإيجابي للقصة والرواية في الإمارات وهي: عمل «ميناير» لناصر جبران، وكتاب «هاجر لسملي» مطر سيف وحكيات قبيلة ماتت لحمد المصري ورواية أحداث مدينة على الشاطيء وقد مارست التحليل والقراءة لأعمال إبراهيم مبارك، وعبد الحميد أحمد، وناصر الظفاري، وسيرم فرج جمعه، ونجوم الفخام وجمال الجمري، وأثير الخطيب، وعبد الإله عبد القادر وقلية خميس و«لمعة» أحمد وسعد العريبي ولا تزال أسماء كثيرة تشق طريقها بالكتابة، وتفتح على العالم، وتشارك بلغة في المسيرة الثقافية.

وناصر جبران من الكتاب الذين يمتلكون أدوات الفن، ولديه رؤية للعالم، هذه الرؤية تفصح عن نفسها في كتاب «ميناير»، وفيها يقدم للقاص صورتين من الحياة، حياة البحر والنخيل، وحياة مدن الإسمنت، فيقول: انطلقوا والبحر مدى، مخلصين وراهم مدن الإسمنت الفارغة وشريطاً من النخيل المتباد، وقصة ميناير هي كلمة شعبية تعني شعور الصيد، والصيدون لا يصطادون بها سمكاً ولكن جنساً، لأن الأسطول البحري، يطرد البشر إلى الداخل، إما جنساً أو أحياء، ليجد أسامه مثلاً من المتسولين الذين يرحمون الديانة الصغيرة، ويعتد ناصر جبران على المفارقة في بناء

يستشعر المتابع للكتاب في الإمارات بالحاجة إلى وجود جهد تنظيمي يقود هذه الثقافة التي تنمو في الجامعة، وفي الصحف والمجلات، والنوادر الأدبية .. ولكي تعبر هذه النملاخ عن نفسها لابد أن تدرج صورتها الخاصة وموقعها من الثقافة العربية، ولذلك فإن صورة قاسم حداد وتجربته تلقى بظلالها على ما يكتب وما ينشر، وهي صورة مرتبطة بتاريخها الخاص، وما حفرته في الواقع الثقالي وانتهى الأمر (بعزلة الملكات) لقاسم حداد، الذي بدأ باليشارة ١٩٧٠، وخروج راس الحصين من الزمن الخافتة ١٩٧٢، لينتهي بكتابات لها إبعاد انطولوجية وأيديولوجية مثل زمن الجواش مغيرة للكتابات الأولى .. وهذا توصيف يبين أن عزل هذا الطوار عن سيالته ومحاولاته الأولى، والتماهي مع صورته الأخيرة هو انكار لمواجهة الأسئلة الصعبة التي تطرحها الحياة اليومية الثقافية، واليعد عنها بالطلق التي لا تؤدي إلى شيء سوى تدريس الذات المبدعة، وأطباء الطبع القدس على هواجسها المؤلمة .. بدلاً من مواجهة الأسئلة ذات الطابع السياسي والاجتماعي.

ولذلك فالأعمال التي تنقلت من أسر هذا، قد صمدت في خارج الوطن، وعلى سبيل المثال وليس الحصر، حكيات قبيلة ماتت للقاص محمد حسن الحريري، وكتابه الخروج على وشم القبيلة .. دار الكلمة ببيروت ١٩٨١، ورواية أحداث مدينة على الشاطيء التي صدرت في بيروت عام ١٩٨٨ .. وهناك أعمال لكتاب آخرين نشرت خارج الاتحاد والمؤسسات الرسمية مثل عشية لسملي مطر سيف، أعمال ظلية خمسي وحبيبي

لا تعرف أحكام القيمة وإنما تقدم تحليلاً علمياً رصيناً لواقع النصوص الإبداعية .. وقد حاولت تحليل مضمون الكتابات النقدية التي تنشر في الخليج على مدى أربعة أشهر، فوجدت أن معظمها يميل إلى الموضوعات المعلقة، مثل (ظاهرة التسيب في القصة في الإمارات) دون أن يكشف الكاتب الناقد عن الأدوات الكتابية المرتبطة بالتعبير عن هذا، ودراسته عن الإمكان في القصة في الإمارات وهي ترصد إمكان النص، دون الكشف عن جماليات المكان، بالإضافة لأعمال تقدم الكتابات القاص هناك من خلال رؤية تفسيرية، وإذا قارنا بين ما يكتب في الخليج النقاد وبين ما يكتب في الاتحاد الثقافي الذي يصدر في أبو ظبي، نستشعر أنه أمام علم آخر من الاهتمامات والقضايا، وتباين في ترتيب أولويات الكتابة، وبالإضافة إلى متابعة ما يصدر من نشرات في الإمارات المختلفة، تستشعر أنه أمام سبع إمارات لها قضايا وهموم متباينة في الترتيب، هذا التباين، جعل اتحاد عُقُب وأدياء الإمارات مسئولاً أمام هذا الانقسام التنظيمي، وخلق حواراً بين الأدياء داخل الوطن يركز فيه للديمقراطية، لأن كثيراً من الأدياء الذين انقلبت بهم في الإمارات يبدو الأدبي منهم وكأنه جزيرة منفصلة، يشعر بالتمييز، ويشي أن تميزه مرتبط بانتمائه لثقافته الوطنية ولونه لا يتفص إلا من خلال ألوان زملائه الكتاب والأدياء .. ولذلك لجأ بعضهم وهو حبيب الصباغ إلى إصدار مجلة «أوراق»، لا يفتح فيها الجروح، ويظهرها وإنما لكتاب عن خارج الوطن، وكأنها لا تنتمي للمكان الذي تصدر منه وتحمل همومه، ولكنها محاولة للخروج .. ولذلك

إلى مجموعات القصص القصيرة ، وهذا يمكن تبريره على المستوى الجمالي والاجتماعي ، فالرواية لها طابع خاص في الكتابة ، لا سيما الرواية الحديثة ، التي لا تعتمد على الشخصية الواحدة ، وإنما تعتمد على تقديم عالم ، وهذا يتطلب وعياً حاداً بأدوات الكتابة ، ومقاومة الواقع الذي يدفع نحو التفكير ، والرواية هي نثر الحياة الاجتماعية التي تعبر عن قيم الحياة الاجتماعية وهي وعي ضدي ، تنقلت من أسر ما هو سائد ، وإذا كانت العناصر الشكلية هي العنصر الاجتماعي في الأدب ، فلقد نجح القاص في العثور على صياغة تقدم عالمه ، وهي رواية من روايات المكان ، فالرواية لا تلتف حول شخصية أو حدث ما وإنما المكان هو البطل الحقيقي لهذه الرواية الذي يفرض على الأشخاص علاقات معينة .

والمدخل الطبيعي لقراءة هذه الرواية هو الكشف عن جماليات المكان ، فالمطالع الأسطوري والمقدس لغزات المكان ، جعل المكان حميماً وغنياً بالحبشة ، وصورها المتعددة ، رغم أنه ينتهي إلى اليوتوبيا أي إلى الصور الخيالية . والرواية كما يقدمها القاص هي نص مفتوح ، لأنه يبدأ من نقطة وينتهي إلى نقطة أخرى مغفلة تماماً لتلك التي بدأ بها ، وبين البداية والنهاية خبرات وأحداث وتاريخ يفسح عن معينين للزمن ، الأول : زمان رواي يحكي عن الأحداث التي تحدث في المكان ، ويستخدم الكاتب ضمير المخاطب للتعبير عنها ، يستخدم فيه الكاتب الفعل المضارع ، وهي بنية لغوية للوصف ، والثاني : زمان نفس يحكي عن طفولة الراوي وفيها يستخدم القاص ضمير

نمي بين الضمائر والأفعال وهذا واضح في قصتي (يوم دمشق) و (نقطة رادار) .
وفي مجموعة «حكايات قبيلة ماتت» للقاص محمد الحريبي تلتقي بقص جريء ، ففي قصة (مهمة) نجد صحفياً يستغلظ منزعاً ، لأن رأسه قد دار بفعل الخمر ، لكي يقوم بتغطية تطبيق الحد على أحد المتهمين الأجانب لشرب الخمر وسرقة مخزن للتصوين . وفي قصة (مليحان والشوكليت) يعيد القاص بناء أسطورة أهل الكهف ، ويجعل من الكتب «مليحان» بطلاً لها ، إذ يتنفس على الرجال فيكشف كل منهم عن وجهه القبيح ، ويقدم مفهومًا مغفلاً للأسطورة ، وفي قصص أخرى من المجموعة يجعل القاص من الزمان بطلاً وموضوعاً رئيسياً للقصص مثل قصة (الموت والدخول في المهب) وتحولات .

ويعتد القاص محمد الحريبي على لغة القرآن الكريم ، التي تبدو واضحة في بنية الجملة لديه ، ويلجأ إلى المونولوج الداخلي كبديل عن الحوار بين الشخصيات ، والبناء القصصي لديه يقوم على المغارة كما في قصة تحولات ، وقصة قبلتي أيها النهر ، وهو يكشف عن تفكك حياة الإنسان وتفتتها من خلال تقطيع الحدث إلى عدة مقاطع ، وللكاتب حرص بالغ على تقديم المفردات الدلالية للقص من خلال الوعي ، ويتضح هذا من اختياره لعناوين القصص التي غالباً ما تحاول الحكم على العالم الذي يقدمه ، مثل قصة « الموت والدخول في المهب » .

وللقاص محمد الحريبي رواية هي « أحداث مدينة على الشاطئ » ، وتكتسب هذه الرواية أهميتها من قلة الأعمال الروائية في الساحة الثقافية بمؤلة الإمارات بالقياس

قصصه ، والمصادفة كما هو الحال في قصة (رقصة الرجي البشرية) وهي تجسيد للإنسان الذي لا يملك قدره ومصيره وتعيث به المصادفات ليجد نفسه أسيراً لخصاية من الخنصين . ويعتمد القاص على التكرار وهو نوعان في قصص ناصر جبران ، تكرار مادي حين يكرر القاص أو العبارة كما في قصة (السيد غير موجود) ، والتكرار المعنوي الذي يظهر من خلال صور بصرية معينة طوال الكتاب مثل صورة البحر والنخيل والصمراء ، وهذا نجده أيضاً عند إبراهيم مبارك ، ويعتد ناصر جبران على التزاوج في استخدام الضمائر ، فينتقل في القصة الواحدة من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ، وهذا نجده في قصة (المحروس م) ، حيث ينتقل من صيغة الغائب إلى إيقاع داخلي للقصص إلى صيغة المخاطب في ص ٢٩ ، وهو يخاطب ذاته من خلال مخاطبة الجماد ، وهي سمة شائعة في قصص الكتّاب في الإمارات ، نتيجة للتوحد ومحاولة خلق علاقة مع الأشياء ، مادامت العلاقة ملتزمة مع البشر .
وحيث يستخدم القاص ضمير المتكلم ، وضمير الغائب يعبر عنه من خلال الفعل الماضي والإحالة إلى الأشياء أو الأوتار ، وهناك خصائص لغوية لديه تكشف عنها هذه الذاتية اللغوية التي نجدها منبهة في اللغة الشعرية في القصص ، وشاعرية المن في رصد الصور البصرية ، وليست في التكوينات اللغوية بين الالفاظ ، لأنه حينذاك يتحول إلى نص مجرد . وبنية القصص لديه تقوم على السرد ، الذي يعكس مفهوم الكاتب للزمن ، الذي يبدو متشابهاً بشكل تقليدي ، والبنية الإبداعية للقصص تعتمد على تطبيع الفقرات والجمل ، لخلق توتر

المختكم ، ولذلك فإن تحليل الزمان في الرواية يكلف عن وجود مستويين داخل الرواية ، مستوى المسار العام للرواية ، ومستوى آخر يشهد حضوره في تزيينات الطفولة البعيدة للراوى التي تستثيرها الأماكن المختلفة التي يتوقف عندها المستوى الثانى يعبر عنه القاص بضمير المختكم ، والبنية اللغوية في النصف الأول من الرواية مختلفة عن تلك التي نجدناها في النصف الثانى من الرواية ، ويرجع هذا إلى أن هم الكاتب في بداية الرواية تقديم عالمه ، فكان يجتجح إلى لغة سهلة وبسيطة موحدة التركيب ، بينما في النصف الثانى نجد الصراع اللغوى بين العامية والفصحى ، وبدأ حضور الراوى بصيغة ضمير المختكم يقل تماماً ليصل محله ضمير الغائب في صورته التي تجسد أحداث الرواية .

وبالإضافة إلى هذه الرواية توجد بعض الأعمال القصصية الطويلة التي تقف في منطلقة وسطى بين القصة القصيرة والرواية مثل « الأرواح تسكن المدينة » ، نوار الخطيب ، ورواية لعل أبو الريش لم تشر بعد .

وننتقل بعد ذلك إلى نص هام للقاصه سلمى مطر سيف ، وهو « هاجر » ، وسبق للكاتبة إصدار مجموعتها الأولى بعنوان « عشية » ، وهي من الأعمال الهامة التي تشارك بها الكاتبة في الحياة الثقافية في الوطن العربى ، وهي في كتابها الثانى « هاجر » تعرض لتجربة شديدة الخصوصية شأنها دائماً في البحث عن موضوعات القاص ، وهي تجربة الجنون بمستوياتها المختلفة ، فتعزز لانتماء الدوائر وتفكيك العلاقات داخل البنية الإنسانية ، لتكتشف عبر هذا

زمان الأسطورة ، وتقوم بإضفاء الطابع المقدس على الاحتمال الغامض ، فهاجر ليس عنوان نص داخل الكتاب ، وإنما هو عنوان نص فرعى مكتوب على الغلاف الداخلى ، كأنه مفتتح للنص ، واعتمدت الكاتبة في بناء الكتاب على البناء الموسيقى في التاليف السيمفونى ، فتميد توزيع الخط الرئيسى وتقدمه في حركات مختلفة هي النعيان ، الذى يقدم لنا الدهشة ، والتفكير البصرى ، لتلجج إلى الصندوق الأسود ، مكتون السوعى الجمعى ، لنصل إلى اليقظة الأخيرة التي تصاعد حركتها إلى درجة الحمى ، فنظير في أربع صور هي : البراعة ، وحشة الميراث ، عقد الياسمين ، اللوحة ، والشخصية في كل هذه الحالات واحدة ، أو هي صور متعددة لذات واحدة ، والإيقاع الداخلى للنص يقوم على تكرار صور بصرية بعينها ، مثل انغلاق النوافذ والأبواب مرة واحدة ، وتنجح الكاتبة في تقديم صورة الإدراك الذى نداح فيه كل الحواجز والأبعاد ، لتجد الشخصية تنطلق عبر الأزمنة المختلفة ، حتى تتحول إلى نعيان ، كأنه فسح الكائنات لأوليد ، فقدم أسطورة جديدة للإنسان الذى يترقب زمنه ، فيتحول الزمن إلى منظلي من الزجاج المتناثر بدون ترتيب ، فالبيداية في البيت الذى لا تدره الشخصية أنه بيتها ، وعبر تفتت الزمن إلى قطع متناثرة ، لا يعد للشخصية وحدة يمكن رد الأجزاء إليها ، وإنما كل قطعة من الزمن منفصلة عن الأخرى ، وتجلب هبات من الألم المميت التي تطول الحواس ، فتسرقها أيضاً ، وتتصاعد الأصوات والأضواء ، كل في اتجاه ، فينتقل عبر هذا التمرق إلى الاحتمال الغامض الوحيد وهو

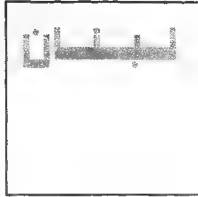
هاجر زوجة من الجن ، فيصبح عالم الجنون هو عالم البحث عن الانساق الذى لا نجده في عالم الأسوياء ، فتسعى الشخصية إلى هاجر المرأة الحلم ، التى لا يقترب منها إلا إذا اقتربت الشخصية من الصديق الذاتى مع نفسها . وكان هاجر هي هجرة إلى الاحتمال الغامض الوحيد المتاح ، بعد أن ماتت الطيور والحيوانات ، والبوح يجعل الذات التي تماهى نفسها تتحول إلى نعيان ، يلكوى ويتحرك بين الأشجار ليهرب من المطاردة اللعينة لكى يلعب كما يلعب للنصوص والخائفون .

وحركة الزمن في هذا النص ذات طابع تراجمى ، ليلف في دوائر ما تليث أن تعود إلى نقطة البداية ، والنص الدائرى في الصندوق الأسود يسلم الفاعلية للسحر الذى وجدنا ملامحه في النعيان ؛ ولذلك نكتفئ إن الوصول للكائنات الأخرى هو إرادة لتجا إليها الشخصية كوسيلة للخروج من تدجين العالم لها .

إنه نص يعبر بناً بوابات الألم العميقة للولادة من خلال الوعي الممكن ، من الأسطورة/اليقين المطلق إلى الاحتمال الغامض . وقد استطاعت الكاتبة تجسيد موضوع يستعصى على الكتابة والإسكابه ، ولذلك نحن أمام نص مركب ، لكنه واضح ، ويمكن فهمه بسهولة من خلال مفتاحه العديدة .. والحقيقة أن نص سلمى مطر سيف يكشف عن التباين في مستوى القص بين الكتّاب والاباء .. لا سيما أن بعضهم يعتمد على لغة البلاغة التقليدية ، والأخر يعتمد إلى تقديم لغة مغايرة ، كذلك التى نجدناها لدى مريم فرح جمعة في كتابها فيروز ،

والاشتراكية وسلطة الشعب إلا أن حرب الخليج الأخيرة قد أثبتت أن هذه الإشكال فريدة المحتوى لأن المرحلة التاريخية التي تهيمن عليها اليوم الثورة العلمية قد تجاوزت هذا الإرث فلا يمكن لمخلفين آخر أن يعيدوا النظر في الجهاز الفكرى . نحن اليوم في حاجة إلى نهضة لغوية فاعلة زلنا نستسلم للعقل الأسطورى وأحياناً للعقل السحرى ، ثمة ترسيبات أخرى من بقايا الدواة أبرزها تجلياتها العشائرية وما يلزم عنها من زعامات فريدة والقبمية في حين أن المرحلة التاريخية التي صرنا إليها تقوم على العقل الرياضى وما يلزم عنه وله من تنظيم دقيق .

وقد كشفت حرب الخليج عن قصورنا الحضارى الذى تمثل لدى أنطون مقدسى فى الانقسام القائم بين السلطة والشعب ، فالحذر وعدم الثقة متبادلان بين الطرفين والانفصال القائم بين الثقافة والمصالح . فالثقافة في الغرب كما يراها السلسلة تابعة للمنتجات التكنولوجية وتابعة أيضاً لحركة رأس المال . ويبدأ وجود الجماعات أو الأمم عندما تهي كل منها ذاتها وكونها هوية متميزة . وبأخذ هذا الوعي شكلاً إجرائياً عندما ينتقل إلى مستوى التعبير . وفى المحور الثانى لهذا العدد تناقش الثقافة مشروع الإسلام السياسى وتقدم عدة اتجاهات مختلفة طبقاً لرؤى المشاركين . ويصمم الشاعر : أشى الحاج ، هذه القضية قللاً : يحتاج العالم الثالث كى يصبح فيه الإنسان قيمة مقدسة إلى تعزيلات لسياسية كثيرة لحل في طليعتها تحول الدين إلى علاقة قريبة ذاتية وداخلية بين الإنسان والله ومنعه من يظل وحشاً جفافياً سرعان ما يتم تجيشه للعبادة والانتحار ، من غير ذلك



اشتراق الجسد العربى

فمع تقلص دور المؤسسات الثقافية الرسمية وانتشارها في الدفاع عن مكتسباتها بتكريس السائد والمألوف ونيز الهامش الذى يحرض المتن . ظلت إشكالية العلاقة بالأخر .

(الغربي) منذ الحملة الفرنسية وإلى الآن تمثل أحد المباحث المعرفية أو المعيار القيمي في رؤيتنا للإبداع العربى . وكان مجلة «الثقافة» دور في استضافة المهامشين معارفاً وإبداعياً مع وعيها بالذاكرة الجمعية التي توحد المشروع الثقافي لكافة الأقطار العربية . وفى عهدهم الآخر يقول «أنطون مقدسى» : منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر انتقل الوجود القومى من شكله المضمحل في الوجدان الشعبى إلى الشعور الجمعى على يد إبراهيم اليزجى ويطرس اليستاقنى حيث أخذ شكلاً محدداً المعالم ومروراً بسلطان المصرى وركى الأرسوزى ترسخت بعض المفاهيم كالامة

وهى شخصية عامل تلج ، تستخدمه الكتبة كتيمة تعرض من خلاله ما تريد أن تقدمه من رؤى وأحداث وعالم جديد للذات .

لا يستطيع المرء أن ينكر الحضور النسائى في الأدب في الإمارات على نحو بارز ، وهذا الحضور تجده أيضاً في الحياة الثقافية في الإمارات في الجامعة ، وفي ظهور أسماء أخرى وأعدة مثل فاطمة أحمد في قصتها القصيرة حكاية الصباح .

هذه بعض الألوان الجميلة التي تطالعنا بها لوحة القصص بالإمارات العربية المتحدة ، والتمايز في الكتابة لا ينبع من خصوصية الكاتب ، ولكنه ينبع من كونه لونا وسط ألوان متعددة ، تعكس الوجه الثقافي للإمارات ، فكل كاتب ليس متميزاً في ذاته ، ولكن تميزه في تكامله مع الألوان الأخرى ، فكلنا نفعل في ثقافة واحدة ، والواننا تتشكل وفق علاقتنا بالألوان الأخرى ، والحربى وسلمى مطر ، والظاهرى ، ألوان جميلة متجاوزة مع الألوان الجميلة الأخرى . ■

رمضان بسطا ويسنى



سيظل الدين مسدساً للأغتيال ومدفعاً للصيف ومعية للنس الخارجى والتسلط الداخلى .

وينتقلش : على حرب ، مشروعية الاجتهاد بين السنة والشيعة فيقول :

في مجال التشريع كان الاجتهاد جواباً على الحاجة الماسة إلى الحكم على الوقائع التى لا نص صرفياً عليها . ذلك أنه لما كانت النصوص مناهية في حين أن الوقائع لا تنتهى وجب الاجتهاد . ولول من فتح باب الاجتهاد أهل السنة وشكل الاجتهاد أصلاً من أصول التشريع إلا أنه تولى بعد انحصاره في المذاهب الأربعة إما الشريعة فالاجتهاد مطلق نظرياً لأن الأصل عندهم هو تقليد الأصنام المصنوع في النظر والعمل لم يلقوا بعد ذلك وكان أن ظهر عندهم أئمة الاجتهاد وأرباب النظر في مختلف المعارف الإسلامية . وبنتيجة جديدة مختلفة إلى النصوص كتشف عن اتفق المبرزين فيما وراء الاختلافات المقلدية والفقهية والمعرفية ، فالعريقان يشتركان في آلية التفكير وفي طريقة إنتاج المعارف فكلاهما يخضع لسلطة النص أى يتلقون من حيث الخطاب وكيفية ابتدائه ومن حيث منطقته وقواعد اشتغاله وما يتناسبه خطاب المجتهدين في فهم النص والاستنباط منه هو كونه مختلفاً عن النص الذى يقرأ فيه . وكونه ينزح إلى أصله والحلول محله . أى ينزح إلى نسخته .

ويتحدث محمد جلال كاشك عن الحضارة العربية وعجزها عن الثورة الصناعية في مناقشته لكتاب الصانع النجوم فيقول : إن مرد ذلك العجز يرجع إلى الحروب الصليبية التى حذفت طبقة المثقفين والتجار وتولى العسكر تحت أولوية الدفاع عن الوجود ولو

على حساب الحضارة والمجتمع المدني ، والنيهوم يرى أن الصنفاة والسياسات والحرية لا مكان لها في المجتمع العربى أو العالم الثالث لأنها نظام خاص بالغرب وحده . شرط قيامها هو وجود نظام رأسمالى غربى وهو لا يمكن تقليده أو فهمه أصلاً إلا في مجتمع صناعى يشكل فيه رأس المال قوة فكرية على رده الاطعام ويشكل فيه العمال قوة للرد على رده رأس المال . ومن هنا يرفض تعدد الأحزاب والانتخابات البرلمانية ويدعو إلى العودة إلى الجامع . فهو بداية ديمقراطيتنا ، فهو محل مفتوح يرقاه الناس خمس مرات في اليوم وتسليم السلطة المباشرة للناس عن طريق الشورى المباشرة في الجوامع ، ويرفض جلال كاشك هذه الاقتراحات ويقول إنها ليست من الإسلام في شيء . فالجامع الذى يدعو له ليس جامع المسلمين .

أما نوال السعداوى فتقول : لهذا الجامع ، إن أغلبية أهل القرية نساء وأطفال ورجال يجتمعون في السوق وفي هذا السوق يحدث الاختلاط والتجمع الشعبي بصرف النظر عن السن أو الجنس أو الدين .

أما في الدراسات الأدبية فيقول إلياس الطرونى عن مختارات يوسف الشارونى بعد مراجعة مائة لتاريخ القصة القصيرة بمصر كتلف بوضوح أن هذه القصة تبلورت على أيدي يوسف إدريس ويوسف الشارونى وبسبب عوامل كثيرة أبرز إدريس مقلداً في بروزه من لى الشارونى وهذا ظم كيد لأن إنلجها على درجة كبيرة من التمسوى والتوازى فى الوقت الذى ركز فيه إدريس على اسقاط الحالة السياسية كان الشارونى يركز على السيلحة الداخلية في أعماق

شخصه مشكلاً في ذلك حلقة وصل مع الجيل الذى يليه

أما الشاعر يوسف بزي فيقدم رؤيته للحداثة العربية فيقول : أنها قائمة على فكرة ابنها وصوته ويقتال فإن كل كتابة صارت استحضاراً دائماً للتراث اللغوى لهذا الألب في عالم لغوى متطرق قاسوساً وصوراً ، قلموس مغرغ من التأويل والانتقاس ومجرده من أصوله التخيلية. فراغ يحيلنا إلى معنى لغوى بحيث لا يستدعى أى مجال آخر : فهي حداثة الشكل ونمط ناجز التركيب ، حداثة تصف بالتوافق والانسجام ، أصولية أكثر قوة وقوة من أصولية التراث ، أصولية تعمل بدلا من المؤلف في صناعته الإنشائية ، هذا هو ضمير الحداثة العربية غير المعلن ، لقد شهدنا في العقدين الآخرين نهائات نصوصها من ثوريات درويش إلى صوفيات ادونيس وهكذا اسفلت الشعرية الحداثوية .

والإبداع في هذا العدد قليل لكنه مختار بعناية فهناك قصتان . لحسان الشيخ . وإسراهم عبد المجيد وقصيتان لباسم المرعى وفرحان زيدان . علاوة على الملف الذى أعده إبراهيم جبرا للقائمة الأدبية بسمة النور .

وفي النهاية نرجو أن تسمح السلطات المصرية . بدخول هذه المجلة فهي أحد الرواد الأصلية من ثقافتنا العربية .

فتحى عبد الله

السينما

مهرجان لوكارنو

قيدخل مهرجان لوكارنو عامه الخامس والأربعين .. وهو ناس عمر مهرجان كان ، وقد يكون أقل منه شهرة وحجما ، ولكنه يتميز برصيده الثرى فى اكتشاف المواهب الناعدة عن طريق مسابقته الرسمية المخصصة للأفلام الأولى والثانية أساسا ، التى تصالو جديدا فى اللغة السينمائية ، وفى التعريف بسينمات مجهولة لدى الجمهور الأوروبى ، يكفى أن نذكر من بينها سينما تايوان ، والصين الشعبية ، وكوريا الجنوبية ، والسينمات القومية فى جمهوريات الاتحاد السوفيتى سابقا وكذا السينما المكسيكية والبرازيلية وفى النطاق العربى السينما الجزائرية التى خصص لها أسبوعا فى إحدى دوراته ، وفى كل مرة يكرم مخرجا أو كاتب سيناريو واحدا ، راحلا أو حيا بحضوره ، ويتم التكريم فى إطار دراس يشمل العروض ، والنقد وأحيانا المعرض والدراسة الوثيقة التى تصدر فى كتاب يبقى للتاريخ ويضاف للمكتبة السينمائية ، وتعى

الذاكرة من المكرمين فى السنوات الماضية المخرجين اليابانيين ميكو ناروزى ، وكيسوكى كينوشيتا ، والإيطالى إيتورى سكولا ، وكاتب السيناريو الرسام الإيطالى فلايانو ، والمخرج الفرنسى جاك بيجر ، هذا إلى جانب البرنامج الاستعاضى ريترو سيكتيف من أفلام الأرشيف التى تشترك فى تنظيمها السينماتيك السويسرية مع مراكز الأرشيف فى أكثر من دولة متقدمة مجموع ما عرض فى مختلف البرامج ١٢٦ فيلما - ١٩ فى المسابقة الرسمية ٣٠ فى برامج خاصة ٤٩ ، فى برنامج استعاضى أفلام المخرج الإيطالى ماريو كليرينى انتجت بين ١٩١٣ ، ١٩٧٢ ، ١٣ فيلما سويسريا جديدا إلى جانب أربعة

أفلام قديمة تحت اسم المهرجان السويسرية يعاد اكتشافها - ١ أفلام فى أسبوع النقد ، ثم أخيرا برنامج بعنوان ٤٠ سنة بوزيتيف لخمسة أفلام قديمة من أكثر من بلد ترميم وتقييم ومن هذه الأفلام المائة والسنة والعشرون نجح مدير المهرجان الجديد ماريو مولر فى دعوة ثلاثة وخمسين فيلما فى عرضها العالمى الأول .

وامام هذا المجموع اسمح لى أن أتوقف عند بعض الأفلام المتميزة سواء فى المسابقة أو خارجها . وخاصة أن المسابقة التى تلقى عليها الأضواء عامة فى كل مهرجان دولى لم تكن فى هذه الدورة فى الغالب على المستوى



المخرج كلارال

الأفضل ، حتى كان من السهل على لجنة أو لجن التحكيم استبعاد أكثرها من التصويت الأول : ولم يكن هناك ما يمكن تسميته عقلياً أو لطفاً .

● يفوز فيلم واحد هو « قصر الخريف » بأكثر من جائزة من أكثر من لجنة تحكيم : من لجنة التحكيم الرئيسية للفهد الذهبي أو الجائزة الكبرى إلى جانب ثلاثين ألف فريته سويسري (الدولار = فريته وربع) ، وجائزة لجنة الفن والتجربة ، إلى جانب جائزة لجنة الشباب مع ثلاثة آلاف فريته سويسري وهو للمخرجة كلارا من هونج كونج — إنتاج مشترك مع اليابان — يصور في هونج كونج بين البغايا الأسمنية العملاقة الضخمة .. حينما يلتقي سائح ياباني شاب يحمل معه كاميرا فيديو يصور بها كل شيء في طريقه ، هي وسيلة اتصاله بالأنبياء — بفئة من هونج كونج هاجرت أسرتها إلى كندا وتركتها مع جدتها على أمل أن تلحق بها ، تترك الفتاة الصغيرة — وهي تنحظى الطفولة إلى المراهقة أن الشقاء لا يتبع الصيف بل بينها فصل الخريف ، وفي منتصف الخريف يجتلسون بعيد القمر .. ما زال للثقافة الصينية القديمة زهوها حيث ترتفع المصاييح السوربية الملوثة ، ويلتزم شمل الأسر حول مائدة غداء طيب ، الشباب الياباني يشعر أنه بلا هوية وبلا جذور .. الآلة التي يحملها لا تمكنه من أن يتصل بالناموس ، ولهذا يرحب بدعوة الفتاة « واي » ذات المضفر الطويلة وثقافة الطفولة إلى مائدة جدتها الضيقة يربق الشباب الجدة وهي تقدم صلواتها إلى بوذا في ركن مرتفع من الحجرة ، وحينما تعرض ويثورتها في

المستشفى يسجل الشاب حديثها بالفيديو : « سأذهب إلى حيث يريدني بوذا .. وصيتي أن تدفوني في مقبرة بوذية عليية حتى أستطيع أن أرى وأرعى أولادي وأحفادي » ، الفتاة تصارع الشباب بإنائها تفجئ من مصلحة زميلها في المدرسة بحبها لأنها تعلم أنها ستتركه وتهجر إلى أسرتها .. فسأله ألم يخفق قلبه بفئة العاطفة .. يقول لها في المرات الأولى خفي كثيراً ، في المرات التالية قلت ذلك ، مع الفتاة الخلة لم يعد يبق 1 .. وحينما يصقلان بعيد القمر تكون واي في أقصى سماعتها ومرحها .. ولكن الشاب كان قد علم من الجدة أن امتيتها في السفر لن تتحقق !

لعل هذا التناقض بين الجديد والقديم ، والتقليد والحداثة من صميم شخصية المخرجة كلارا ذاتها ، تقول « كان جدي يعلمني الشعر وفن الخط الصينيين ، ثم التحقت بمدرسة إنجليزية في هونج كونج ، ودرست وعشت في إنجلترا .. كنت لشعر أننى است صينية جداً ولست إنجليزية جداً ..

والفيلم يعكس روح اللقلق والفهد الهويية في هونج كونج حالياً .. منذ تقرر في عهد حكومة تانتر إلحاقها بالصين الأم عام 1997 .. والد سبق أن قدمت نفس المخرجة في فيلمها « وداعاً للصين » شخصية امرأة صينية تعاني شيزوفرانيا وهي في أمريكا ، ويفوز فيلم « خيرات » للمخرج ديرزمان المعروف بالفهد الغنى 15,000 فريته سويسري ، وجائزة لجنة تحكيم النقد فيبريس — التي ضمت كتب هذه المساور في عضويتها . يمثل سينما جديدة أخذت

تتشكل ملامحها في جمهورية كازاخستان . بسيط في ظاهره في لتناول علاقة بين شباب وفئة في ظل ظروف اجتماعية غير مواتية ، ولكنه يتعمق الواقع بشاعرية ، بتحليل المشاعر الداخلية ، والعلاقة بين الواقع والحلم ، دون انزلاق إلى إدعاء النقد الاجتماعي .. وذلك في إيقاع ميلودي هادئ ، واستخدم المخرج «مسلين غير محترفين» بمطالعتهم المعوية .

إذا كان الفيلم الألماني « الإيهابيون » للمخرج فيليب جرونج لم يعجب الكثيرين وإن فاز بفهد البونوزي وخمسة آلاف فريته سويسري إلا أنني قد قدرت شجاعة المخرج الشاب في رؤيته النقدية لاستعمال المستلزمات علموت كول في دلع الأللن الشرابين بصفوط وتنديد بالتصادم المنهال ووعود كثيرة يذللها بسفاه لم تتحقق ... وإذا كانت ألمانيا قد شهدت في السبعينيات حركة إرهاب شديدة الجراس ، فإن إرهاب التسعينيات يبدو كلعبة .. لهذا فإن شابان وفئة يجررون لأغتيال رجل المولة السمين .. سلسلة القتلجون تحصل خطابات كول أمام الحشود الضخمة في تورنجيا ، ألمانيا ستلحق اليوم الأعمال المنشودة في المقلب تبدو الفتاة كأنها تقرباً قصيدة لبسيفت : « أغنام نهم بمشاهدة ذابحها ، العلم الثالث يئن تحت الدمامم الوحده أكبر سرقة في العلم » استطاع أحدهم خطف عمر الرجل السمين ، ويعد الآخر نوجنا لسيارة لعبة صغيرة لتفجر تحت سيرورة ، لكن السيرة تهر بسلام وتدهش اللعبة في طريقها ، ويأتي السائق معتذراً عن تعميم اللعبة مقدماً .. ملاتي ملرك كتمويض أسر به سيده : .

الصديق ، عن علاقة صداقة بين تلميذين . هذان الولدان ماذا حدث لهما بعد أن تعرض شمال إيران حيث يعيشان وصور الفيلم لزلزال شديد . يتحدث الواقع هنا ببلاغة حينما تصور الكاميرا من نافذة سيارة المخرج مشاهد الدمار والخراب .. وتشرذ الناس .. طفل رضيع يصرخ . وجثث بين الانقاض .. ونساء يحملن أنابيب الحبال .. وبين مخيم للاغلاة على تل قريب يرفع شاب هوائيا لانتقاط مباراة كره القدم بين البرازيل والمانيا .. هناك من يتحمس للفرق البرازيل وآخرون للفرق الألمانية .. ويطلق المخرج ببطل فيلم ابن بيت الصديق ؟ يلاحظ أنه قد شب والقرب من المراهقة يسأل : أين كنت قرحصتي بعوضة فذهبت إلى الفضاء . وقع الزلزال ومات أخى بين الانقاض . في ضحكة بريئة ولكن مريرة يقول : قال لي أبى لماذا لم تفرص البعوضة أخاك .

إلى جانب ثمانى دور عرض مغلقة يتراوح عدد مقاعدها بين الألف والخمسمائة والمائة . وهناك الساحة الكبرى أو البليزا جراندى Piazza grande أحد خصائص مهرجان لوكارنو منذ تأسيسه — أكبر ساحة عرض مشكوفة ٦٥٠٠ مقعد وأكبر شاشة ، لهذا كان منظمو المهرجان في السابق يختارون لها افلام ذات جماهيرية أو فائزة في مهرجانات كبرى أخرى . الجديد هذا العام إقدام المدير الجديد ماركو مولر على أن يقدم افلاما في عروضها العالمية الأولى ، وإن يقصد اختيار افلام غير جماهيرية — فرضا — ولا تقدم إلا في نوادى السينما أو صالات الفن والتجربة .. ومع هذا تتجح التجربة . وينتج الجمهور الذى أكد انه يتذوق الفن

ملاحظة جديرة بالاهتمام .. هي عرض افلام قديمة قيمة بعد ترميمها وتجديدها . فاد كان فيلم الافتتاح هو العهد إخراج لوتشينو فيسكونتي يعود إلى عام ١٩٦٢ ، ويدخل هذا العمل في إطار مشروع كبير لإنتاج الافلام القديمة . وقد عثر على النسخة السليمة في معامل لندن ، واعدت النسخة الجديدة في مدينة السينما بروما بمساعدة وزارة السليحة وأوقات الفراغ ، وأشرف مصور الفيلم ذاته على عملية الترميم والمعالجات التكميلية . والفيلم يعود بنا إلى مرحلة تغيرات في إيطاليا مع حركة الوحدة بزعامة مار بالدى .. وفي كلمات المخرج أن الفيلم يسيطر عليه شعور بالوت . موت طبقه قديمة بأحقاقتها وموت أسلوب تفكير

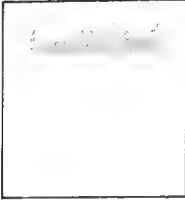
وكان من الجميل أن يعرض في هذا الإطار فيلم « الهند الأرض الأم » للمخرج الإيطالى الكبير روبرتو روسليني — الذى كان قد عرض في مهرجان كان عام ١٩٥٩ ثم بدا أنه قد فاد ، ولكن تبين أنه في حوزة السينماتيك الفرنسية ، وتعرض النسخة الفرنسية مجددة . وكان روسليني قد خطط لإنتاج الفيلم في أربعة فصول ، مستلها الحياة الحقيقية في الهند التى في كلماته كان عظمها للبشرية ثريا مستخدما ممثلين غير محترفين .

وتقدم جمعية نقد السينما السويسريين اسبوع النقاد الذى ضم عشرة افلام منها الرواى ومنها التسجيلي ، وكان من بينها الفيلم الأيراني « وتشرق الحياة » للمخرج عباس كيار وستالى وهو يجمع بين الرواى والتسجيلي . هو نفسه الذى شاهدنا له في ... حان لوكارنو ثم في مهرجان القاهرة الدولي لسينما الأطفال فيلمه الجميل « أين بيت

وحيثما يدخل أحد الشابين وهو ملثم صيلية يرى صاحبها أرضا في جزع خذ كل ما تريد من الخزائنة ولكن لا تقتلني فإذا بالشباب يطلب شراء متاعيل ورقية « ليست لي الحرية أن ارتدى ما يروق لي ؟ سرخية من الإرهاب الجديد الذى يبدو لعبة بالنسبة لإرهاب الصبغينيات ومن .. النظم !

كما يسخر المخرج الكاميروثى الشباب جان بير بيكولو من مجتمعه الأثري الحضرى الجديد في فيلمه « حى موزار » وتصل به السخرية مداها يعلق على الضابط المسئول اسم « الكلب الطيرير » وعلى الفتاة الصغيرة « رئيس الحى » يسخر من « مصليات » الحضارة الصورية في تمسك الضابط بجهاز ووكى توكى اللاسلكى ، ومن مظاهر التحور بين الشباب فى الرزى والديسكو ، وعنوان الفيلم ، حى موزار وهو الحى الذى كان يعيش فيه الأجنبى في مدينة دولا . ويغوز الفيلم بجائزة لجنة الشباب .

قبل أن ننقل إلى افلام خارج المسابقة يجدر الإشارة أنه كان من بين أعضاء لجنة التحكيم الرئيسية المعلقة المغنية الألمانية « أنجريد كلين » ، وإذا كان مهرجان لوكارنو لا يهيم النجوم فقد احتل بالفنانة الألمانية التى تعيد إلى الذاكرة مشاركتها في افلام السينما الألمانية الجديدة في السبعينيات مع المخرج الراحل لاسيندر في ثمانية من افلامه . وقد تزوجا لفترة قصيرة — ومع المخرج السويسرى دانييل شميت وشامدناهما في آخر افلامه خارج الموسم كامل وتخنى . وقد قامت في السنوات الأخيرة برحلات فنية إلى فرنسا حيث اذت بعض اغاني أديدج بياف . وبين صوتيهما شبه في البجة . وإلى أمريكا .



نوع جديد من البشر

فا... شوي رجل الاقتصاد ، المحاسي ، الصافي ، فيليب لاسور ، لذي شغل حتى يونيو الماضي ، منصب رئيس اللجنة الاقتصادية الاجتماعية ، وذلك في منزله ببلجارد يوم السبت الموافق ٢٥ يوليو الماضي ، وشيعت جنازته يوم الاثنين الموافق ٢٧ يوليو .

« اتجيد التعبير عن نفسك ، إذا سنلتك إلى المعتزك السياسي ، وتدي بقطب ، وماذا بعد ؟ ... إنك لا تملك خصائص بل ولا سلوى السياسي .

فالكتمان ليس من شيمك ، ولا حتى الدجل . ثم إنك لست صبوراً مع البلهاء ، وتقصص بتلقائية شديدة عن مكنونات نفسك ، والسياسة تلقى أن تتعلم كيف تكذب كل الوقت على الجميع .

اسبانيا وكان عليه أن يعيد مصانع والده ، وتعلق بالرياضة وعمره عشرين سنة وكان عداء ماهرا ، ومشاركاً في سباق السيارات في بلده والخارج . وكان يعشق السينما في نفس الوقت ويحلم أن يكون ممثلاً . فالتحق واخوه بمدرسة ممثلي السينما كان يديرها المخرج الإيطالي رينو لوجو ، ومثل في فيلم « اغنية لشبونة عام ١٩٣٣ » وهو أول فيلم ناطق بالبرتغال ، أول أفلامه الطويلة انكى بوجو عام ١٩٤٢ بعد عدة أفلام تسجيلية كما أخرج أفلاماً تجريبية قصيرة ومن أبرز أفلامه حب يأس ١٩٧٨ ، فرانيسكا ١٩٨١ وخف ستلين ١٩٨٥ ، أكلة البشر ١٩٨٨ ، المجد الزائف للنقاد ١٩٩٠ وآخر الأفلام الروائية الكوميديا الإلهية الذي حصل على جائزة بمهرجان فينيسيا ١٩٩١ .

بعد عرض فيلمه « يوم الياس بالساحة الكبرى » تلقى معه منتصف الليل في قاعة بأحد الفنادق ، بحضور نخبة من النقاد والباحثين ، في حديث حول مسيرته السينمائية ورؤاه .. بدا لنا الرجل الذي يحمل أكثر من ثمانين عاماً على كاهله مهيباً بواقته العالية ، شاباً بحيويته وفكره المنظر .

فوزى سليمان

الرفيع ويبقى حتى النهاية رغم يرد آخر الليل ، يعرض فيلم أنتيجون للمخرج جان ماري شتراوب ، ودانييل هوبييه إنتاج مشترك بين فرنسا وألمانيا — إعداد لبريخت عن سوفوكليس — عام ١٩٤٨ تحت اسم أنتيجون سوفوكليس — بين آثار يونانية بمصقلية تقدم مشاهد مسرحية كاملة . ويبقى الجمهور — أو للأمانة — أغلبية ، وهذا ما حدث مع فيلم تسجيل طويل عن فنلندا تسجيلية مسرحية « شارلوت حياة أو مسرح ، للمخرج الفرنسي ريشارد ديندو وما حدث مرة ثالثة مع فيلم يوم الياس » للمخرج البرتغالي الكبير مانويل دي أو ليفيرا ، وهو تسجيل تمثيل يستعيد فيه حياة الكاتب البرتغالي كاميلو كاستيلو برانكو ، الذي عاش في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر بين ١٨٢٥ و ١٨٩٠ ، من خلال بعض رسائله ، وما تردد بين صفحاتها من ذكر بعض النساء في حياته ، والتعرض للمجتمع الذي عاش فيه ، وسلوكيات رجاله ونسائه وعلاقاتهم ، وكتابات التي تمثل مرحلة من الرومانسية .. يستخدم دي أوليفيرا ممثلين يجسدون شخصيات الكاتب الذي فقد بصره في ختام حياته ، وزوجته ، وأصدقائه ، مع خلفية من كتاباته يقرأها الممثلون .

كان هذا المخرج البرتغالي الكبير هو الشخصية السينمائية المحرمة في هذه الدورة ، قدمه وتحدث عنه بحسب المؤرخ الناقد الفرنسي جان روش . وأهدى له المهرجان الفهد الذهبي تقديراً لمسيرته ، وما نويل دي أوليفيرا من مواليد عام ١٩٠٨ في أسرة تعمل بصناعة النسيج ، درس في

القضايا الكبرى وخاصة قضية سيريك وستافسكي ، وند بشدة بالخطر النازي ومنذ بدايته الأولى . ثم أصبح مراسلاً حربياً عن الجانب الجمهوري في أسبانيا .

وفي انقلاب تسريجه عام ١٩٤٥ اكتشف ذلك الطفل القادم من الريف الفلانكي ، ميله وموهبته في مجال الزراعة بعد ان تولى شؤون استغلال ارض خاصة بزميله « ريمون هوير » ثم بعد ان قام بشراء عزة بودريس بالجار والتي ظلت منذ ذلك الحين مرفاه وبيته ، كما عبر عن ذلك بنفسه ، حيث قالت عائلته الهائلة : كان بابيه دائماً مفتوحاً ، وامامه لافتة توضح لمن يقضي الدخول ان هناك « كلب لطيف ... »

وقد افردت مذكراته ، للسنوات التي قضاهما في « الابنيسال » ابان الاحتلال ثم التحرير ، فصلاً كاملاً ملؤه الصدق والامانة ، تكفي بان ننصح بقراءته .

تلك الحياة الطويلة الصالحة قد جعلت فيليب لامور اتصالات مع الجميع بدءاً من اشد الناس تواضعاً إلى أكثرهم شهرة . كان فيليب لامور صلباً ، كريماً ، جاف الطبع في بعض الأحيان ، لا يكل ذهنه ، متيقناً دائماً ، يفيض الفكر والكليات ، مهيب للطبيعة وللكتائنت ، لاشء ولا احد يقضه ، احب الحياة فاعطته الكثير . شاردة هي تلك النوعية من رجال الأعمال الذين قد تبهرهم ابتسامة او شعاع شمس او اقل شيء . ويعلم الله ، كم نحن بحاجة إليهم .

ولد فيليب لامور يوم ١٢ فبراير عام ١٩٠٣ في « لنديسي » (بالشمال) وتخرج في كلية الحقوق . بدأ حياته العملية كصحفي .

الهكتارات حيث لم يكن ينمو من لزمنة بعيدة سوى اشجار كروم متوسطة المستوى . كل ذلك ، ولم يكن لامور يوماً سائلاً في البرلمان (وإن كان حاول مرة وباء بالفشل) لو وزيراً . ولكنه شغل مدة عشرين عاماً منصب عمدة بلدية سيلاك في الالب العليا . كان الجميع يلجأ إليه لما عرف عنه من كفاءة واستعداد دائم لتقديم خدماته . تلك الصفات جعلت من فيليب لامور خبيراً معترفاً به دولياً خاصة في مجال استغلال الأراضي . وهو لم يتهاون في إبداء المظورة خاصة لدول العالم الثالث .

وفيليب لامور ، ابن الشمال الذي قلم بغزو الجنوب بمفرعته ، والذي تعلم القراءة في سن الثالثة ، كان دائماً في جعبته المزيد . كتبت لديه خبرات أخرى ، رواها بالقدار وموهبة لا تخلو من روح الدعاية . في كتابه « المزرعة » .

صحفياً منذ شبابه الباكر ، ثم محامياً شغفته السياسية ، ظل فيليب لامور متردداً بين فكر كل من جاء بداية من لينين وحتى موسوليني ، ممن كانوا يعدون مجتمع مختلف . ناضل فترة إلى جانب جورج فلوو ، الذي اتسمت شخصيته بالغرابة - وانشق عن جماعة « الحركة الفرنسية » التي غلغلها اليوم النسيان ، واسس « جماعة فرنسية » كان مصيرها إلى الزوال السريع . ثم انشأ فيليب لامور فيما بعد مع كل من كور بوسيه ، ودوق ، وفرنان ليجيه وبينيه كلار وآخرين ، مجلة « بلان » التي كانت تبشر بتقديم رؤية مركزة للمعارف والخبرات الفنية .

ومن ناحية أخرى ، ألف لامور عدة روايات مع « كليات » وترافق في العديد من

أمر صعب ! إنها موهبة لا تملكها ثم ان كل هذا قديم ورث علما عليه الزمن ، ولم يعد ملائماً لمجتمعنا . إننا بحاجة إلى نوع جديد من البشر ، يواجه الواقع ، ويعمل من خلاله . يجب ان يحدث تغير ما ، وان تطور حياة كل البشر ، حياتهم اليومية ، على وجه التحديد ...

لا يمكننا القول ان جان مونيه ، مندوب الد ، بلان ، لم يدرك حقيقة شخصية فيليب لامور ، حينما كتب هذا الكلام الذي التقطنا منه الفقرة السابقة في مقالتي الشخصية ، ولا يمكننا أيضاً القول ان فيليب لامور ، الذي كان يشغل في ذلك الحين منصب الأمين العام لاتحاد العام للزراعة في بداية نشأته ، والذي تولى مؤخراً عن عمر يناهز له ٨٩ عاماً ، عن حياة حاللة ، لا يمكننا القول انه لم يأخذ بنصيحة الاب الروحي لاروبا الموحدة .

واللهيات التي رأسها لامور لا تحصى ، من بينها : الشركة القومية للبازون لا نجوك - المجلس الاقتصادي والاجتماعي لا نجوك دوسيسان - اللجنة القومية لاستغلال الأراضي - مؤسسة الائتمان الزراعي - لجنة خبراء الفاو ، المجلس الأعلى للبناء والتشييد - حديقة كيراس الوطنية - الرابطة القومية لاستغلال العقارى والزراعي والريفي - وفوق ذلك ، وبمفهومه متخصصاً في زراعة الكروم فقد رأس أيضاً لجنة مراقبة الخضراوات ببربوليه . والخلاصة انه كان دائماً ابداً مشغولاً .

ولن يسعنا حصر الانجازات التي احدثت تغييراً كبيراً في البلاد والتي تمثل اجد علاماته البارزة ، مثل إنتاج ارز ، كاسارج ، والربيط بين الران والرون ، وري عشرات الالوف من

أرى / غرور الغزال الأنشوري يطعن صياده قهرا / الفئس عنك فلا أهدي أين سومر في ..
وإين الشمس / تكبرت أني نسيتك .. فلترقص
في أعالي الكلام /

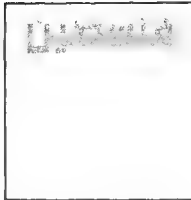
إنه الشتات تحديداً هو ما يعيشه الشاعر
ومن هنا يوظف أهمية قصيدة «مطر الشتاء»
للتف بين فصائد هذا الديوان كشاهد على
حالة مقبرة تدل على القائل الذي لا يعرف أين
يقاتل . والموظف الذي لا يعرف أين يوظف
مالة . في مطر الشتاء تزوج شاب فتاة ولم يجد
غرفة للزواج السريع تسأل أين الفن
بكرتها ؟ لا يسخر درويش من وصف هذه
الصالة لكنه يحلم لها / معهما فتجبه إجابته
ضاحكة يا فتى لا مكان لهذا السؤال . لماذا
لا مكان لهذا السؤال وهذا الشتات ذلك أنه
لا مكان لأي شيء ومن ثم لا ينبغي أن نبحث
عن إجابة لأن السؤال لن يقلل - فحسب -
معلقاً في حالة ، وإنما لأنه هو نفسه دال بما
فيه الكلفة . وموجع حتى الصمت .

إن محمود درويش لا يعاتب قائله لأنه
سمع نفس الخلق منذ عشرين عاماً ولا يفتح
الياب . لماذا إذن نظل المحاولة عشرين عاماً
بلا نتيجة ؟ وهل هي بلا نتيجة فعلاً . وهل
هو فعلاً لا يعاتب قائله ؟ إنه يعرهم بل
يصددهم فهم أخوته الذين يعدون عليه
ويرمونه بالحق إنه بالتحديد يوسف أنت -
يا أبنى - سميتي يوسفاً وهموا أوقعوني في
الجب وانهموا الذئب .

إنه الوليد القليل الذي يشهره في أوجهنا
محمود درويش .

إنه النشيد الذي يتباهى به
إنه الله الذي تخل عنه ، ولم يخل عنه
إنها أخيراً وليس آخرها فلسطين .

السماح عبيد الله



جمر الكتابة

مُ يخاف محمود درويش في ديوانه «جمر
الكتابة» هل يضاف من البرابرة الذين
سيأتون ، ويضطفون امرأة الأباطور ؟ أم
يخاف من لصوص المدافن الذين لم يتركوا
شيئاً للمؤرخ يدل على شخصيته ؟ أم أنه
يحب فلسطين إلى الدرجة التي لم يستطع أن
يميز بها مِم يخاف ؟

إنه - أبداً - لا يشير إلى فضيحة ،
ولا يبرهن على معركة . يذهب مباشرة إلى
القصيدة ومن خلالها يفضح اليهود والعرب
والفلسطينيين ويفضح نفسه كي يتبع مكاناً -
ولو شيراً - للغياء [ولكنني سأتابع مجرى
النشيد] إلى أين يمكن أن يصل درويش وهو
يجري وراء النشيد . على السفح ، على
البحر ، إلى بداية القطار الآخر . إلى المقبرة ؟
حتى المقبرة يشكك فيها لكنه لا يشكك في
سكبتها إنه يحرسهم من هوة الرثاء ويقول
لهم تصبحون على وطن ، ذلك أنه يدرك جيداً
إنهم عاشوا بلا وطن ، ويدرك جيداً أنه
لا يبحث عن وطن بقدر ما يبحث عن طفولة ،
وهو يعرف أيضاً أن مفردات الطفولة هي
باضطرب ما تعنيه أو تحاوله القصيدة .
● ألا تستطيعين أن تطلتي قهرا واحداً كي

ومحار . ثم عمل أميناً عاماً للاتحاد العلم
للزراعة بين عامي ١٩٤٧ و ١٩٥٤ .

أصبح عضواً باللجنة الاقتصادية ما بين
عامي ١٩٤٥ إلى ١٩٥٣ - ثم رئيساً لشركة
استغلال الأراضي للبارون ونجدك منذ عام
١٩٥٥ . وعضواً لسنوات عديدة باللجنة
القومية لاستغلال الأراضي بدءاً من عام
١٩٦٥ وحتى عام ١٩٨٣ . شغل أيضاً منصب
رئيس نقابة القري بمنطقة كيراسي . ثم عدة
سيلا - ألب العليا - ومنذ عام ١٩٧٤ وحتى
يونيو ١٩٩٢ أصبح رئيس اللجنة
الاقتصادية والاجتماعية لمنطقة لانجدوك
دوسيان . كما رأس الرابطة القومية لتتمة
الاستقلال العفاري والزراعي والريعي
(اندافلر) . كتب العديد من المؤلفات من
بينها ٦٠ مليون فرنسي - عام ١٩٧٦ -
« والمزلة » عام ١٩٧٩ و « الحقائق الأربع »
عام ١٩٨١ .

أندريه فونتان

كاميليا صبحي



قبرص

سلطة المعاصرة

فإن الهامش السياسي الفريد الناتج عن تكبير بعض ميكنات الدولة الفلسطينية وعدم مركزيتها ، أو عدم سيطرتها الحسنة على كافة مؤسساتها خلق نوعاً من الحرية التي هي شرط جوهري للإبداع ، سواء في تشكيل التنظيمات السياسية أو في خلق المنابر الثقافية المتميزة التي ساهمت بشكل فعّال في احتضان التجارب الفنية الخارجية على الأهراف والتقليد السلفاء والمثولة

ومن أهم هذه المنابر مجلة الكرمل ، التي يديرها محمود درويش وسليم بركات ، اللذان استطاعا أن يقدموا على مدار أجيادها المتوالية الصورة المشرقة للشعر والفن في العالم العربي كما أنها قدمت صورة للحياة الثقافية لدى الآخر الغربي

في الوقت الذي انحصر فيه دور المراكز الثقافية بقطون الأم (العالم العربي) على تكريس النموذج الذي انتهى بمرور هذه هزيمة ٦٧ .

وفي عندما الآخر تقدم في باب الدراسات مثقلة للمفكر ، إدوارد سعيد ، عن المستعمر والانثروبولوجيا يقول فيها :

إن هناك إمكانية للتشديد على تيارين اثنين في دراسة الانثروبولوجيا ، إذ في أحد التوجهات الفلسفية داخل جدالات النظام خلال العقدين الأخيرين إنما تنطبق من إدراك الدور الذي تلعبه دراسة وتطليل الاستعمار الغربي للمجتمعات البدائية أو غير الغربية الأقل تطوراً وكذلك استغلال الشعبية وجمع اللغات الفلاحية والتلاعب بالجماعات صليبية العلاقة لأغراض إمبريالية ، وقد ترجم هذا الإدراك إلى تشكيل متنوعة من الانثروبولوجيا الماركسية أو المناهضة للإمبريالية كتقنيات ، أريك ولف ، وو ، ليم روزي ، وهذا النوع المعارض من الجهد تتشارك فيه على نحو يثير الإعجاب الانثروبولوجيا النسوية مثل ، إميل مارتين ، و ، ليلي أبو لحد ، وكذلك الانثروبولوجيا التاريخية (رشاد فوكس) والأعمال المختصة بـالمنافس السياسي المعاصر وكذلك الانثروبولوجيا الاتهامية .



محمود درويش

لما التيار الثاني : هو انثروبولوجيا ما بعد العداثة كما مارسها باحثون ثانوياً بالانظرية الأدبية عموماً وعلى نحو أكثر تخصيصاً بمنظري الكتابة والخطاب والنشاط السلطة مثل ، ميشيل فوكو ، « ورولان بارت ، و « جاك ريددا ، وهم لا يفتخون برغبتهم في أن تكون الانثروبولوجيا أو النصوص الانثروبولوجية لغة أدبية أو أوسع انخراطاً في النظرية الأدبية من حيث الأسلوب والأدراك وأن تصرف الانثروبولوجيا على التفكير بالخصبة وقتاً أطول أو أن تأخذ المسائل المختصة بالشعريات الثقافية دوراً في البحث يفتخرون في مركزية دور مسائل التنظيم القبلي والاقتصاد الزراعي والتصنيف البدائي .

لكن هذين التيارين يواجهن مشكلات أصعب كما صاغها ريتشارد فوكس الانثروبولوجيا تبدو اليوم مهددة تقريباً بالخطر الذي يتحول فيه الانثروبولوجيون إلى فئة آيلة للانقراض في الميدان الأكاديمي ، الخطر المعنى يدور حول تحول نجم العمل والبرامج الجامعية .

ولفتي هذه الأخطار كما يترى إدوارد سعيد أن الانثروبولوجيين الآن لم يعدوا قادرين على الذهاب إلى الحقل ما بعد الاستعماري .

أن الانثروبولوجيين مثل حلق الأدب المقترب تعزى إلى حقلية وجود « الأخيرة ، و « الاختلاف ، وإن الاحتقال الدعوى بهذين المصطلحين يمكن أن يرى كتجاهل ينذر بالسوء لأنه وفيق الصلة بسيطرة الإمبريالية ويكفي أن نطلع على تقرير وزارة الدفاع الأمريكية الذي يقول : « مضى زمن الاكتفاء بالقوات المسلحة لغرض الحروب ،

إننا نحتاج إلى معرفة سكان المدن والأرياف التي تحل بها قوائنا المسلحة ، نحتاج إلى المزيد من المعرفة حول عقائدهم وقيمهم وديانهم وحول تنظيماتهم السياسية والدينية ومفهوم التبادلات التي تطرأ على انسلهم الاجتماعية الحالية

إن ما نبصره اليوم في الراسمالية هو باختصار السؤال الملقى والمثير للقلق حول علاقتها بالآخرين ، الثقافات الأخرى ، الدول الأخرى ، التجارب الأخرى .

بقي أن نشير أن الدراسة قام بترجمتها .
صبحي الحديدي

لغنى هذه الدراسات بمنوان (مقدمة في دراسة الشعر الفلسطيني) للشاعر أحمد دحبور والذي يستخدم المنهج التاريخي لإقامة تلك السلسلة الذهبية والتي تبدأ من لحظة المساعلة حول مصر فلسطين حيث خيبة الأمل العربية وسقوط الثورة ثم تتوالى الأحداث لتكشف عن فريسان تلك المرحلة ، ثورة القسام ١٩٣٥ م وثورة ١٩٣٦ م وخمسة شعراء : إبراهيم طوقان ، عبد الكريم الكرمي ، عبد الرحيم محمود ، مطلق عبد الخالق ، حسن البجيرى والذين جمعوا جميعاً بين الجزالة وسلاسة المقالية والدعوة إلى التجديد .

إن يسقط الجزء الأول من فلسطين عام ١٩٤٨ م في أيدي الصهيونية وقيام دولة إسرائيل تبدأ مرحلة جديدة في الشعر الفلسطيني ويمكن حصرها في أربعة اتجاهات .

● الاتجاه القومي : يلق على أرض إثناعية وربما عزز الجانب الخطابي لديهم ذلك النزوع الشعبي المختل بالجماعي . أما الجانب

التجديدي ورمزه الشكل قصيدة التفعيلة فقد كان موازياً للقوة على أنظمة التجزئة و التخلف وربما كان أوضح من يمثل هذا التيار - يوسف الخطيب - كمال ناصر - هرون هاشم رشيد .

● الاتجاه الاشتراكي : شعراء هذا التيار هم بطبيعة الحال أبناء مرحلة نضال وطني ، وأبناء مجتمع مهدد بالانقراض لكن ثقافتهم كانت في الغالب تقليدية رغم انتمائهم لأحزاب شيوعية في مراحل من أعمارهم ومعين بديسو أبرز شعراء هذا الاتجاه

والاتجاه الرومانتيكي : ولهم شعراء فدوى طوقان ، سلمى خضراء الجبسي .

الاتجاه الحدائي : وصاحبه توفيق صايغ الذي كان نبياً شيطانياً من براري الخمسينات عندما جاءت مجموعته الأولى (ثلاثون قصيدة) مخالفة لما كان سائداً . أن خطورة تجربة توفيق صايغ لا تكمن في تكريس النثر شعراً وإنما في إعادة النظر في الشعر ذاته فقد قطع هذا الرجل خيوطها محربة ترتبط بالمألوف والموروث .

وجبرا إبراهيم جبرا : اختار قصيدة النثر منذ الخمسينات وأسماعها ، الشعر الحر ، وحدالة جبرا تضع قطيعه مع تراث هي حريصة عليه من جهة لغوية ، فالتقطعة عند جبرا لا تمد للعديمية .

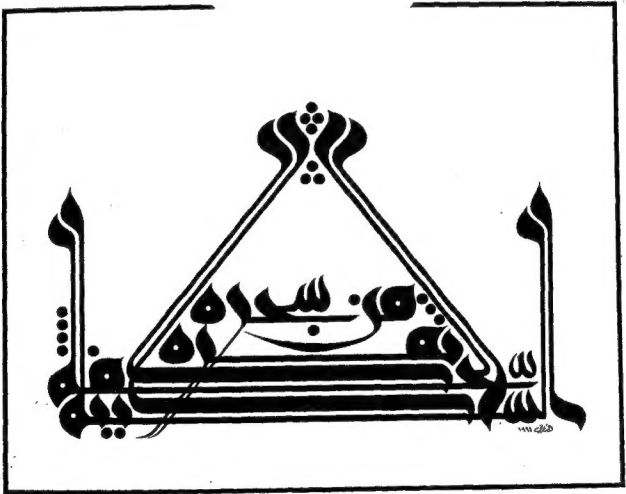
وتقدم مجلة الكرميل تحت عنوان « شعراء في صراخ الحيطان ، نظارة فنية البيت من ١٧ مارس إلى ٥ أبريل لعام ١٩٩٢ م على مسرح « صنفلييه ، بباريس احتفالا بالانتفاضة داخل الأراضي المحتلة . أشرف على أعضائها الشاعرة الفرنسية ، جانييف كلانس ، بالمتلون مع مجلة « ديفراف » و

« المركز العالي للإبداع الشعري » ،
لجامعة باريس الثامنة .

شاهد الباريبيون معرضاً للصورة الفوتوغرافية للغة « ماري سافران » قد التقطتها لعتبات الشبيبة الفلسطينية وشعاراتها على حيطان القدس . والمثتها نصوص شعرية موجزة كتبها خصيصاً للمعرض عدد من الشعراء الفرنسيين موفين مع كل لوحة نصاً شعرياً . ولدى افتتاح المعرض قامت ج . كلانس بإلقاء المحل المصروف جاك كلانس والشاعر ليبيب تاسلان والفنانة عايشة مال - سكي بقراءة النصوص . وتنتشر الكرميل للنصوص المكتوبة وهي [ميشيل بولتو - آلان جوفروا - برنار نويل - عبد اللطيف اللعبي - جان ميشال اسبيلين - انا تول اطلس - وإلج .. وإن بدأ من النصوص الفعل واضح وضعف وتنسحب للمشاعر الإنسانية - وكلها تعكس المشاهدة والرؤية من الخارج .

أما شعر هذا العدد فقد تراوح بين قصيدة احمد دحبور [رقة جان] القائمة على الذكر والحزن الرومانسي الذي ترك اثره على النص . لكن معاً ومكرر ويذكرنا بالثر من صوت وخاصة شعر سعدى يوسف . وقصيدة « ساعة الانتهاء من كل شيء » لكافلم جهد . القائمة على حدة البناء واختلاط العوالم اليومية والعوالم الأسطورية من كتابة ربما نلصها لأول مرة عند كاتب جهد وهذه قصيدة العدد وربما تكون قصيدة كتفم الجديدة .

سجدة



خط عربي للفنان منير الشعراوى

الغلاف الأخير

طه حسين

في ذكرى ميلاده

بريشة الفنان

جورج البجوري

